ALBERT ROUSSEL

DOM ANGELICO SURCHAMP

MUSICIENS DE TOUS LES TEMPS

SEGHERS



ALBERT ROUSSEL

MUSICIENS
DE TOUS LES TEMPS

ALBERT ROUSSEL

L'homme et son œuvre
par DOM ANGELICO SURCHAMP
Catalogue des œuvres
Discographie
Illustrations

Editions Seghers

Collection dirigée par JEAN ROIRE

Couverture dessinée par JEAN FORTIN

ALBERT ROUSSEL
par
DOM ANGELICO SURCHAMP

LA VIE

Le 8 mars 1869, Hector Berlioz vient de mourir. Ses obsèques dignes, officielles, n'ont sans doute pas eu tout l'éclat qu'on aurait pu souhaiter. La France ne consacre guère le génie de ses musiciens... même à l'heure ultime. Et pourtant Berlioz, à mesure que le temps passe, impose sa véritable stature, plus imposante encore que l'image romanesque dont il a empli ses mémoires.

Pas même un mois plus tard, le 5 avril, un autre grand musicien est donné à la France : il naît à Tourcoing. Son nom : Albert Roussel.

Il est important de le situer ainsi dans le temps et dans l'histoire. Il succède à la génération romantique : Berlioz vient donc de mourir, Bizet, Moussorgsky, Wagner, Liszt, Franck disparaîtront dans les vingt ans qui viennent. Il est le contemporain de la grande phalange des novateurs. Debussy est son aîné de sept

ans, P. Dukas de quatre, Satie de trois. A l'inverse, F. Schmitt est son cadet d'un an, Ravel de six. Il se situe ainsi au cœur de la grande génération : venu relativement tard à la musique, il aura tôt fait de rejoindre ceux qui, plus tôt partis, l'auront d'abord devancé.

1869. Le dernier jour de cette année — qui est donc celle de la naissance de Roussel à Tourcoing, celle encore d'André Gide — un autre immense artiste voit le jour, fils du Nord lui aussi, mais de Cateau-Cambrésis : Henri Matisse.

Ces coïncidences sont à noter : elles mettent en lumière l'importance exceptionnelle de cette génération. On restera toujours confondu devant la période d'intense fièvre créatrice qui s'est emparée de la France, entre 1870 et 1914 : celle qui va de *Carmen* à *Pelléas*, d'*Impression, Soleil levant* de Monet aux compositions cubistes de Braque, du *Penseur* de Rodin aux *Figures* de Laurens, d'*une Saison en Enfer* de Rimbaud aux *Grandes Odes* de Claudel et à *Alcools* d'Apollinaire...

Dans cette phase exceptionnelle de la culture occidentale, où il semble que brusquement tout jaillisse, se renouvelle, s'épanouisse, la place qui revient à Albert Roussel n'est pas mince. Sans doute, d'avoir été mêlée à une aventure aussi prodigieuse, en a-t-elle perdu une part de son éclat. En d'autres temps, sa grandeur aurait davantage subjugué. Mais il fallait

un génie peu commun pour ne point disparaître — comme tant d'autres — au sein d'un bouillonnement aussi vaste, au contact de personnalités aussi écrasantes, au milieu du renouvellement aussi constant qui caractérise l'évolution artistique d'alors.

L'enfance • Albert-Charles-Paul-Marie Roussel est né d'Albert Roussel et de Louise Roussel. Le nom de Roussel étant très répandu dans le Nord de la France, il n'y a point lieu de s'étonner d'une telle rencontre, à première vue étrange, car, avant leur mariage, aucun lien de parenté n'unissait le père et la mère du jeune Albert.

La famille était aisée, de bonne bourgeoisie. On note que la firme Réquillard, Roussel et Choquerel, spécialisée dans les tapis et tentures, tenait une place de choix dans l'industrie tourquenoise. Preuve de son dynamisme : la première de la région elle avait utilisé des peigneuses mécaniques.

On pouvait donc penser que fils et petit-fils d'industriels, le jeune Albert avait son avenir tracé, en tous cas rien, dans le passé de la famille, ne laissait entrevoir une vocation spéciale de musicien. Du reste celle-ci ne se dessina que lentement : il ne faut pas attendre d'Albert Roussel des prouesses d'enfant

prodige à la Mozart. Ses dons les plus réels ne se révéleront qu'à la maturité, à un instant où, chez d'autres, les études sont achevées.

L'enfance d'Albert Roussel est marquée par de dures, de cruelles épreuves. Dès 1870 en effet son père meurt d'une phtisie qui n'avait pas empêché son mariage, sa femme, avertie du mal, ayant courageusement accepté les risques inévitables de celui-ci. N'ayant pratiquement pas connu son père ici-bas, l'enfant a dû s'attacher deux fois plus à sa mère durant ses huit premières années. On nous dit qu'elle lui apprit le solfège et qu'elle lui faisait chanter des mélodies. Rien là qui puisse différer, semble-t-il, de la formation donnée à toute l'enfance bourgeoise de ce temps. Le musicien ne devait jamais oublier ce lien supplémentaire créé par la musique avec sa mère. Marc Pincherle dans son ouvrage sur le compositeur rapporte « ce trait que Mme Albert Roussel m'a confié : habituée à défendre sa porte contre toute intrusion lorsqu'il était à son travail, elle s'interdisait à elle-même de pénétrer alors dans son studio. Un jour cependant, tandis qu'il composait le mouvement lent de son *Concerto* pour piano, elle fut si émue par ce qu'elle entendait qu'elle força la consigne et entra. Il avait les yeux pleins de larmes : " Je causais avec Maman ", lui dit-il ».

En 1877, en effet, la mère meurt à son tour.

Voilà donc Albert Roussel orphelin. On ne peut douter que cette disparition, à un âge si tendre, n'ait profondément marqué le cœur du futur musicien. L'anecdote précédente en est témoin. Si l'épreuve durcit certains, elle en mûrit d'autres, leur donne un approfondissement humain incomparable. La bonté d'Albert Roussel, soulignée par tous ceux qui l'ont approché, doit sans doute quelque chose à la souffrance ressentie en son âme d'enfant, souffrance qui, loin de se traduire en amertume, s'est au contraire exprimée en délicatesse et bonté.

Son grand-père, Charles Roussel-Defontaine, maire de Tourcoing, prend en charge le petit orphelin. Le 6 avril 1869, en l'église Saint-Christophe de Tourcoing, Charles Roussel avait tenu l'enfant, à titre de parrain, sur les fonts baptismaux. Il lui revenait dès lors de remplir ses engagements à l'égard de son filleul. Vie austère et solitaire où le piano devient un confident et un ami, jusqu'à ce que, en 1878, l'enfant soit confié au Collège du Sacré-Cœur de Tourcoing.

Un nouveau chagrin guette Albert Roussel : en 1880, année de sa confirmation (22 avril) et de sa première communion (27 mai), son grand-père meurt à son tour. C'est son oncle Félix Réquillard (mari de la sœur de sa mère) qui recueille l'enfant et le prend en tutelle. Tant de morts autour de ses onze premières années si importantes dans la vie humaine ! On imagine

aisément le contrecoup que ces deuils répétés durent comporter sur son âme si fraîche, si peu préparée aux duretés de la vie. Ces changements de visages, d'atmosphères aussi, ce passé dont on évitait de parler autour de lui, tout cela qu'il fallait oublier, comme l'enfant dut en souffrir profondément, on l'imagine volontiers.

Le nom de la première maîtresse de piano d'Albert Roussel nous a été conservé : c'est celui de Mlle Decrême, organiste à l'église Notre-Dame de Tourcoing. Il y a toujours quelque chose d'émouvant dans des débuts si humbles, si peu en rapport avec les développements qu'ils doivent prendre par la suite. Les sources des plus grands fleuves ne diffèrent point de celles des ruisseaux. Ainsi les leçons de Mlle Decrême durent-elles ressembler, on peut du moins le penser, à celles que reçurent d'innombrables enfants d'alors qui ne devaient pas se faire de nom dans l'histoire de la musique.

On soupçonne volontiers qu'en ce cœur, ravagé par tant de deuils, la musique ait pris les traits d'une consolatrice. Mais on devine aussi qu'elle ne fut point la seule à exercer ce rôle. L'été, aux vacances, l'oncle Réquillard emmenait Albert sur les plages belges. De Tourcoing à Heist (près de Zeebruge), la distance n'est pas énorme. Mais il y avait déjà le voyage, si merveilleux pour tout enfant. Et puis, il y avait la mer... Cette mer qui peu à peu venait disputer son

cœur à la musique et qu'Albert Roussel ne pourrait plus oublier désormais.

De retour à Tourcoing, il dévore Jules Verne et rêve voyages imaginaires, randonnées fantastiques, explorations merveilleuses. Il a quinze ans maintenant, sa vocation semble claire : il sera marin. Cette année son seul prix — en plus de onze accessits — n'a-t-il pas été de mathématiques ? On décide de l'envoyer à Paris pour qu'il s'y prépare à l'Ecole Navale. Ainsi se clôt cette première phase de son existence, dont il serait vain de nier l'importance. Sans doute ne reviendra-t-il plus qu'épisodiquement dans le Nord, sa terre natale. Sans doute aussi son bagage musical est-il mince encore et son répertoire plus que léger, discutable. Mais ses années d'enfance, Roussel ne devait pas les oublier, et il est beau, il est même touchant de penser qu'une de ses dernières œuvres ait été la *Rapsodie Flamande*, manière d'hommage à ce pays qu'il avait quitté sans l'oublier et où l'attachaient tant de souvenirs, la mémoire aussi de tant d'êtres chers...

L'appel de la mer • 1884. L'année même où Debussy obtient le Prix de Rome avec sa cantate *l'Enfant Prodigue*, Albert Roussel arrive à Paris, tel un modeste élève au Collège Stanislas... Il vient se préparer à l'Ecole Navale.

La musique reste un passe-temps aimé. Déjà, lors des visites annuelles de son oncle, il se rend avec lui au spectacle : *la Favorite*, *Carmen*, *Manon* font sa joie. Mais il y a plus et mieux que cela : le professeur de musique à l'école est Jules Stoltz, organiste de Saint-Ambroise, qui a le mérite de former le goût encore bien hésitant du jeune Roussel. Il le détache peu à peu du répertoire connu jusqu'alors : celui de la bourgeoisie provinciale de son temps, et l'oriente vers la vraie musique, celle des maîtres. Il lui prête des partitions de Mozart, Bach, Beethoven, Chopin. L'audition de la *7e Symphonie* de Beethoven subjugue l'adolescent. Il y a, là encore, quelque chose d'émouvant dans cette première rencontre entre le vieux maître de Bonn et son futur émule ! Qui pourrait se douter qu'en ce jour, au milieu du public, se trouve l'auteur en puissance de la *3e Symphonie* en sol mineur ?... Lui-même le premier, aurait été stupéfait si quelque devin ou prophète lui avait révélé de telles perspectives.

Certes, il aime la musique, mais elle n'est encore pour lui qu'un délassement : son devoir est ailleurs. Il vient d'entrer en rhétorique, son maître est René Doumic, il a pour condisciple Edmond Rostand. Il se croirait coupable s'il rêvait à des chimères hors de sa tâche quotidienne.

En 1887 le voilà d'ailleurs, bachelier, admis à l'Ecole Navale avec le rang de seizième sur cinq à six

cents candidats. On conçoit que la musique n'ait guère distrait un élève aussi studieux, aussi brillant, en plein cours d'études ! Et comme les ordres sont donnés, dès le 1er octobre, l'apprenti marin se rend à Brest et embarque sur *le Borda*, navire-école où, écrira Roussel plus tard, « notre plus grande distraction était la danse, car dès l'école nous nous entraînions à briller plus tard dans les cours étrangères. Nous avions un méchant piano sur lequel j'ai joué pendant deux ans *Fumée de cigarettes*, polka. C'était alors le seul tribut que je payais à la musique, et ce n'est que plus tard, à Toulon, que je jouais *Sigurd* pour distraire mes camarades ».

Aspirant de seconde classe, Roussel entreprend, sur la frégate-école *Iphigénie*, une vaste campagne de navigation de dix mois qui lui vaut le grade d'aspirant de première classe et plus encore un contact avec le Proche-Orient. Un être intelligent et sensible comme lui a dû être nécessairement touché par la révélation d'un univers si différent du nôtre. Roussel aimera d'ailleurs voyager et son œuvre montrera le parti profond qu'il saura tirer de telles expériences : non point exotisme facile ou impressions de surface, mais « évocations » puissantes, persistantes, à la façon d'une nostalgie dont il exprimera l'intensité et la richesse dans une de ses premières, de ses plus belles compositions.

Passant ensuite à l'escadre de la Méditerranée, il gagne, à Toulon, le cuirassé *Dévastation*. Il fera plus

tard cet aveu qui montre combien la musique s'impose à lui toujours plus : « Déjà sur *la Dévastation*, j'avais eu la velléité de m'initier aux mystères de l'harmonie et je m'étais procuré le traité d'Emile Durand. Mais j'avais succombé sans gloire sous le poids de ce volumineux ouvrage qui m'avait paru d'une complication excessive. »

Sa santé toutefois réclame des ménagements. Il doit prendre un congé de convalescence à Tunis (1891). L'année suivante, nous le trouvons sur *la Melpomène*, dernière frégate à voiles de la marine française. Là encore les talents de pianiste de l'aspirant sont appréciés et employés. Au mouillage, la messe étant solennellement célébrée sur le pont avec le concours de l'équipage, Roussel, au piano, fait merveille, bien qu'il use d'un répertoire assez étrange, telle *la Marche des Rois* de *la Belle Hélène*, dont, on le devine, il transforme soigneusement et adapte le rythme, pour la plus grande joie et satisfaction de l'aumônier et de toute l'assistance.

C'est alors, en fait, que Roussel se lance dans des tentatives importantes : une *Fantaisie* pour violon et piano, un opéra sur un thème indien dont le jeune compositeur met sur pied les premières scènes. Plus tard, Albert Roussel rapportera une rencontre faite alors, sur *la Melpomène*, au cours d'une escale à Quiberon : « Notre visiteur était un garçonnet d'une douzaine d'années, pantalon court, petit chapeau de

paille tout rond, une badine à la main ; il avait l'air aimable et sérieux. Il visita la frégate du pont jusqu'au magasin général et nous le ramenâmes au poste des aspirants où il tapota avec bienveillance les touches de notre vieux piano. Je lui proposai alors de lui faire entendre quelques scènes de l'opéra auquel je travaillais. Grovlez fit contre mauvaise fortune bon cœur : résigné et souriant, il s'assit près du piano... Quand ce fut fini, il m'adressa, selon l'usage, les compliments les plus chaleureux et nous nous séparâmes en nous promettant de nous revoir. J'étais loin de me douter que, vingt et un ans plus tard, Gabriel Grovlez, chef d'orchestre au théâtre des Arts, dirigerait mon premier ballet, *le Festin de l'Araignée.* » Preuve, si besoin était, que la réalité dépasse parfois la fiction...

Roussel cependant quitte *la Melpomène* pour *la Victorieuse*, avec Cherbourg comme port d'attache. On pense bien que la musique n'est pas oubliée. Non seulement, rue François-la-Vieille, dans la chambre qu'il loue, il retrouve des camarades et interprète avec eux *Sonates* et *Trios* de Beethoven, Mendelssohn, Schumann ou Grieg, mais encore il compose un *Ave Maria*, andante pour violon, alto, violoncelle et orgue, qui sera sa première œuvre exécutée en public, puisqu'elle se voit donnée dans l'église de la Trinité de Cherbourg le jour de Noël 1892, grâce à l'amitié et au bon vouloir de l'organiste. Roussel, ravi de cette

audition, entreprend aussitôt une *Marche nuptiale* qui a le don de plaire à l'un de ses amis, enseigne de vaisseau et frère de la cantatrice Emma Calvet. Devant se rendre à Paris, il demande le manuscrit dans l'intention — dit-il — de le présenter à Colonne. Roussel accepte d'enthousiasme. Quelques jours plus tard, Calvet revient avec les meilleures nouvelles : Colonne a été conquis. Il a même trouvé que l'auteur de cette page devrait abandonner la mer pour se consacrer entièrement à la musique... Canular évident, car, d'une œuvre telle que celle-là, sans même connaître son auteur, comment Colonne aurait-il pu inviter le compositeur en herbe à abandonner sa carrière pour en courir une autre dans laquelle, d'évidence, il avait encore beaucoup à apprendre !... Une trentaine d'années plus tard, Calvet avoua d'ailleurs la vérité à son ami qui lui rappelait l'aventure : tout cela était pure invention de sa part. Il n'avait pu voir Colonne, mais, sûr du talent de son ami, il avait espéré, en lui racontant cette histoire, l'orienter dans une voie qui lui semblait être la sienne. Ce en quoi, assurément, il ne s'était pas trompé.

Du reste Roussel n'est pas homme à engager sa vie sur un conseil de ce genre. Pour l'instant, le voici nommé enseigne de vaisseau, et en août 1893, il embarque sur *le Styx*, canonnière cuirassée, envoyée en Cochinchine où la France se trouve en difficultés

avec le Siam. La canonnière n'est pas rapide : il lui faut cent trois jours pour gagner Saïgon ! Qui plus est, le temps n'est pas favorable. Le navire essuie une tempête au Sud de l'île de Crête et frôle alors le naufrage.

Dans la notice qu'il écrivit pour l'intégrale de l'œuvre de piano de Roussel, publiée en 1957 par les disques *Versailles* (et malheureusement disparue du catalogue), A. Hoérée raconte qu'il apprit de Mme Roussel l'épisode suivant : tandis que *le Styx* se trouve pris dans le cyclône, au Sud de l'île de Crête, « un marin tombe à la mer. S'arrêter, c'est le risque du naufrage, impuissants, il faut poursuivre et abandonner le jeune homme qui n'a pu atteindre la bouée jetée. Le prêtre du bord, le crucifix à la main, bénissait le désespéré, tandis que les officiers priaient. » Cet épisode terrible marque profondément Roussel. Quinze ans plus tard, il devait évoquer ce drame dans le prélude de sa *Suite* pour piano op. 14 : page immense s'il en fut, dont seule la confidence de Mme Roussel, sur la fin de sa vie, a révélé le sens.

Marc Pincherle rapporte le fait mais l'inscrit en 1890, durant la croisière à bord de l'*Iphigénie* et donne le nom du marin : le quartier-maître Guilherm, chef de la grand-hune. Il rapporte à ce propos une réponse de Roussel que nous citerons plus loin, car elle est d'importance.

Que l'événement ait eu lieu en 1890 ou en 1893, peu importe finalement, de toutes façons il contribua à la formation humaine de Roussel. Qu'il s'agisse en effet des deuils terribles et répétés de son enfance, qu'il s'agisse encore de cet événement, dont on peut mesurer le retentissement sur le cœur d'un jeune marin ou d'un jeune officier plus responsable que d'autres (il avait alors vingt et un ou vingt-quatre ans), chaque fois l'épreuve, loin de durcir son âme, l'humanise. C'est du moins ce que l'on est en droit de supposer, eu égard au témoignage de ceux qui ont approché Roussel et qui ont tous été frappés par l'exquise qualité, la délicatesse profonde de cet homme.

Parvenu à Saïgon, *le Styx* reçoit l'ordre de désarmer, les difficultés avec le Siam s'étant aplanies entre-temps. Et, à bord de *la Nive*, Roussel revient à Toulon pour Noël.

En fait, et sans qu'il le sache encore, c'est son dernier voyage de marin en activité qui vient de se dérouler.

Débarqué, Roussel demande un congé de plusieurs mois et regagne le Nord : non plus Tourcoing, cette fois, mais Roubaix où sa famille s'est installée.

Sans doute, le jeune marin a-t-il longuement réfléchi sur l'appel de plus en plus impératif que lui adresse la musique. Il n'a pas oublié ses premières compositions et si l'avis prétendu de Colonne ne l'a

pas décidé, il doit cependant jouer dans le même sens, en faveur d'une pente à laquelle, de plus en plus, le jeune homme est incapable de résister.

A Roubaix, il va trouver J. Koszul, directeur du Conservatoire, lui présente ses premiers essais et lui demande des leçons d'harmonie. Cette rencontre est capitale : Koszul, devinant les dons peu communs de l'élève, dissipe les doutes qui planaient encore et engage le futur compositeur à suivre délibérément la voie qu'il affirme être la sienne. Entre la mer et la musique, le choix est fait cette fois définitivement : Roussel envoie sa démission d'officier de marine au ministère. Celle-ci est acceptée par décret, en date du 23 juin 1894.

1894. L'année du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*... A cet instant, Debussy s'est déjà trouvé dans son génie le plus absolu, le plus radical, le plus novateur, tandis que Roussel, âgé de vingt-cinq ans, commence seulement ses études...

Une fois de plus nous ne pouvons résister à ce rapprochement entre Debussy et Roussel, car il s'impose. Il y a entre ces deux créateurs des ressemblances profondes. L'attirance de la musique et de la mer a d'ailleurs été partagée par tous deux. Lorsqu'il écrira plus tard *la Mer*, l'un de ses chefs-d'œuvre, Debussy s'en expliquera dans une lettre à son ami Messager : « Vous ne saviez peut-être pas que j'avais été promis

à la belle carrière de marin et que seuls les hasards de l'existence m'ont fait bifurquer. Néanmoins j'ai conservé une passion sincère pour elle (la mer)... » Roussel aurait pu signer de telles phrases.

La formation musicale • Koszul devine les dons de Roussel, il l'encourage dans son choix. Mais il est assez clairvoyant, assez honnête aussi pour comprendre qu'un tempérament tel que celui de son élève demande une formation et un cadre de choix qu'il ne saurait trouver à Roubaix. Il l'engage donc à se fixer à Paris où son talent pourra mûrir, éclore, percer. Il lui communique l'adresse de son ancien condisciple de l'Ecole Niedermeyer, E. Gigout. Roussel envoie à celui-ci un lot de travaux que bientôt le maître parisien retourne avec une lettre importante, qui a dû peser dans la décision, prise alors, du changement d'orientation qui marque cette année 1894 : « Vos manuscrits, écrit E. Gigout, dénotent une nature artistique délicate... Il faudra vous garder de prêter une oreille trop complaisante aux manifestations artistiques courantes. Les vieux, les très vieux maîtres devront être l'objet d'un culte spécial : c'est par eux qu'il vous sera possible de bien penser et de rester jeune. »

Cette règle, Roussel l'appliquera jusqu'à sa mort. Il se considérera toujours comme un élève et reviendra volontiers aux grands compositeurs du passé, sans pour autant se sentir gêné le moins du monde dans la liberté et l'originalité de sa création personnelle.

En octobre, Roussel arrive à Paris et se fixe rue Viète. L. Vuillemin, dans son ouvrage sur Roussel, raconte que « l'installation du nouveau locataire ne va pas sans inquiéter beaucoup deux des voisins : « Ce Monsieur ne fait pas de musique, au moins ? » demandent-ils à la concierge ! « Ces deux musicophobes ont leurs raisons : ils s'appellent Alfred Bruneau et Henri Maréchal ! » tous deux Prix de Rome et compositeurs... Non loin de là, rue Jouffroy, E. Gigout reçoit chez lui l'apprenti compositeur et l'initie à toutes les disciplines nécessaires : piano, orgue, harmonie, contrepoint, fugue. Roussel est mis en tête-à-tête avec Bach, Hændel, Beethoven, Mozart. En termes chaleureux il rendra plus tard hommage à E. Gigout : « Il m'apparaît dans mon souvenir comme un des maîtres les plus parfaits auprès desquels un jeune musicien ait pu s'instruire de son art. » L'influence ne s'exercera pas seulement sur le Roussel compositeur, mais bientôt sur le Roussel pédagogue...

Durant quatre ans, notre élève particulier travaille d'arrache-pied dans une extrême solitude. Certes, il voit régulièrement son maître, reçoit des visites amicales,

suit les concerts, mais il sait protéger son isolement, si important durant cette période laborieuse où le futur maître de demain prend connaissance et possession d'un métier solide, rigoureux, sévère. Des deuils à nouveau, la maladie, concourent du reste à cette solitude. Et puis, aux vacances, durant quatre mois, l'élève studieux se détend. Il retrouve sa vocation de voyageur, explore des pays nouveaux : Belgique, Hollande, Allemagne, Italie, Espagne, Algérie, Tunisie.

Cependant en 1898, Mariotte, compositeur et ancien officier de marine, présente Roussel à Vincent d'Indy qui avait fondé deux ans plus tôt, avec Charles Bordes et Alexandre Guilmant, la Schola Cantorum. Admis dans cette maison, Roussel y suivra jusqu'en 1907 les cours de composition, d'orchestration, d'histoire de la musique que professait d'Indy lui-même. Mais à partir de 1902, l'élève se voit confier la chaire de contrepoint. A cette date, il a été radié définitivement des cadres de la marine pour raison de santé. La musique devient donc toute sa vie et, jusqu'à la Grande Guerre, Roussel professera à la Schola, ayant pour élèves, parmi d'autres, P. Le Flem, S. Golestan, F. Raugel, Varèse, Roland-Manuel, G. de Lioncourt, même Erik Satie. Ce dernier vint en effet à la Schola de 1905 à 1908 et Roussel a évoqué son passage en ces termes : « Quand un jour (Satie) me fit part de son intention d'entrer à la Schola, j'essayai de l'en

dissuader. Satie possédait un métier, ses œuvres déjà publiées me prouvaient qu'il n'avait rien à apprendre. Je ne voyais pas les avantages qu'il pourrait retirer d'études théoriques et scolastiques. Néanmoins, il s'obstina. Ce fut un élève très docile et très assidu. Il me remettait exactement des devoirs calligraphiés avec soin et agrémentés de notations à l'encre rouge. Il était prodigieusement musicien... L'élève Satie obtint son diplôme de contrepoint !... »

En dehors de la Schola, Roussel devait par la suite avoir d'autres élèves, parmi lesquels B. Martinu, C. Beck, J. Martinon. Mais il reste difficile de dire jusqu'où s'étendit son influence, car, en dehors de cet enseignement direct, le rayonnement de son œuvre fut immense, et l'on serait bien en peine de le définir exactement. Après la guerre surtout, Roussel resta pour les jeunes compositeurs un aîné d'autant plus écouté que, modeste, effacé, toujours prêt à rendre service à ses confrères moins âgés, moins favorisés que lui, il leur venait volontiers à l'aide.

On peut du moins réaliser, par cette rapide évocation de l'activité professorale de Roussel, quel sérieux, quelle intelligence, quels dons furent mis en œuvre dans sa formation musicale pour que l'élève devînt, si rapidement, un maître en cette austère Schola où l'on ne se contentait certes pas d'à peu près...

A. Hoérée fait remarquer que Roussel ne fut pas

seulement un membre de la Schola, mais par Koszul et Gigout, ses véritables initiateurs, un disciple de l'Ecole Niedermeyer à l'égal d'un Saint-Saëns, d'un Fauré, d'un Messager. En effet, certains critiques, mettant à profit la querelle qui opposa d'indistes et debussystes, se hâtèrent de ranger Roussel dans le clan de la Schola ; mais non sans violenter la réalité, car, esprit indépendant, le compositeur de *Padmâvatî* n'était point homme à se laisser enfermer par un système ou lier à un homme, quelque amitié qu'il pût porter à celui-ci : Roussel doit à Debussy comme il doit à Gigout et à d'Indy. On dirait même volontiers qu'il doit plus encore à Debussy, et son *Accueil des Muses* pour le tombeau de Claude de France, reste le témoignage de sa fidélité à l'égard du plus grand musicien français.

Roussel avait quitté la mer pour *la* musique, non pour *une* musique. Il ne voulait se laisser emprisonner par aucune contrainte inutile, c'est pourquoi de tels propos sont parfaitement ridicules en son cas. Il a écrit sa musique sans s'inquiéter de ce qu'elle pouvait inciter à penser, dans un contexte de querelles d'écoles et, comme tout vrai créateur, il a imposé son œuvre sans se laisser convaincre d'appartenance à telle ou telle chapelle.

Il importait de dire ceci à l'instant où, quittant l'élève Roussel, nous allions nous pencher sur le compositeur et indiquer le cheminement de ses œuvres.

Premières œuvres • En 1897, sous deux devises différentes, l'élève de Gigout envoie au concours de la Société des Compositeurs deux madrigaux à quatre voix, qui sont couronnés ex-æquo. Il les dirige lui-même, salle Pleyel, le 3 mai 1898. Ces pages resteront cependant inédites. Exercices, Roussel ne les inscrira pas au catalogue de son œuvre. De même il détruira sans pitié certains de ses premiers travaux : un quintette pour quatuor à cordes et cor, une sonate pour piano et violon — jouées pourtant en 1901 et 1902 à la Société Nationale —, une esquisse orchestrale intitulée *Vendanges* (1905) et trois mélodies. Ces essais ne trouvent pas grâce devant Roussel qui les supprime purement et simplement.

Ainsi dès le début sommes-nous frappés par la qualité et la personnalité de ses œuvres. S'il commence à trente ans sa carrière musicale, il le fait muni d'une expérience humaine singulière, nous y avons insisté. De plus il a voulu posséder à fond un métier auquel sa formation de marin, nourri de mathématiques, n'était finalement pas mauvaise introductrice. Dès lors, après les inévitables premières tentatives, le musicien a tôt fait de trouver son style, son langage, sa personnalité. Et si l'on peut aisément, si même l'on doit marquer certaines phases dans l'évolution de ses œuvres, on est aussi obligé de reconnaître qu'une continuité rigoureuse, essentielle, les relie et les unit.

L'opus 1 est constitué par une suite pour piano intitulée *Des heures passent*, écrite en 1898, où se devinent aisément les influences de Franck et de Chopin. Page mineure assurément, s'achevant sur une fugue comme il convient, encore exercice d'école, mais qui reste émouvante, à la manière d'un jalon accepté par Roussel en tête de son catalogue. Tel est le point de départ à partir duquel s'est édifiée toute l'œuvre.

Un *Trio* pour cordes forme l'opus 2, dont l'*allegro* initial est un devoir de la Schola que d'Indy apprécia fort et qu'il conseilla d'utiliser, de compléter. Déjà le vrai Roussel s'y devine.

Puis viennent quatre *Poèmes* d'Henri de Régnier qui sont les premières mélodies du catalogue : *Départ*, *Vœu*, *Madrigal lyrique*, *le Jardin Mouillé* surtout. Il est assez amusant de noter que ce *Jardin Mouillé* est l'exact contemporain des *Jardins sous la Pluie* de Debussy *(Estampes)* : 1903. Rencontre pour le moins frappante. Mais l'admirable est que la page de Roussel (l'une des plus célèbres d'ailleurs de celles qu'il a écrites pour la voix) puisse être placée sans crainte auprès de celle de Debussy, merveilleuse cependant. Au travers du *Jardin Mouillé*, sans doute, on peut déceler l'influence des *Jeux d'Eau* ravéliens. Roussel sait allier, avec une maîtrise surprenante chez un compositeur encore jeune, une mélodie vocale fine et délicate, simple aussi, avec un accompagnement pianis-

tique riche et chatoyant, volontairement évocateur.

Résurrection, op. 4, est le premier essai de Roussel pour l'orchestre. Datant de 1903, il fut exécuté par Alfred Cortot à la Société Nationale. On y sent l'influence de Franck, tant dans les développements que dans l'insertion — en finale — d'un choral tiré de la liturgie pascale. Mais l'harmonie, par contre, laisse percevoir certaines audaces qui parurent inacceptables au critique musical du *Mémorial des Pyrénées* lors d'une exécution de l'œuvre à Pau...

L'opus 5 est formé d'une nouvelle suite pour le piano : *Rustiques*, dont les deux premières parties ont été écrites en 1904, la dernière par contre en 1906 seulement. Une *Danse au bord de l'eau* au rythme subtil ouvre l'œuvre. Suit une *Promenade sentimentale en forêt*, conclue par un *Retour de Fête*. Nous aurons lieu de revenir sur ces pages. En même temps Roussel écrit un *Soir d'Eté* pour orchestre qui deviendra l'*andante* d'un vaste programme : *Le Poème de la Forêt*, op. 7, contemporain des *Rustiques* (1904-1906) et première symphonie du musicien. *Forêt d'Hiver*, *Renouveau*, *Soir d'Eté*, *Faunes et Dryades* constituent les quatre mouvements traditionnels de cette symphonie dont le *scherzo* est seulement placé avant l'*andante*. Ainsi les quatre mouvements peuvent-ils suivre l'ordre des saisons. Il était assurément audacieux de mettre en chantier un monument aussi vaste alors que, pour

le jeune compositeur, l'expérience orchestrale restait encore embryonnaire. Mais, en dépit du risque encouru, Roussel a su écrire une œuvre prometteuse, dont l'exécution du final, *Faunes et Dryades*, par Chevillard, au Concert Lamoureux, le 10 novembre 1907, obtint un franc succès. La symphonie ne sera donnée en son entier qu'en 1908, aux Concerts Populaires de Bruxelles ; à Paris elle sera enfin créée avec d'Indy au pupitre le 7 février 1909. L'attirance de la symphonie manifestée si tôt par Roussel mérite d'être relevée, car peu de musiciens chez nous ont excellé autant que lui en ce domaine.

Le *Divertissement*, op. 6, contemporain du *Poème de la Forêt* (1906), est écrit pour piano, flûte, hautbois, clarinette, basson et cor. C'est une page de choix où Roussel s'impose soudainement. Ecrit d'une seule coulée, il comprend en fait cinq mouvements enchaînés, le dernier excessivement bref, qui se répondent à merveille. Tout ici révèle la maîtrise absolue et, à l'inverse des pages précédentes, teintées d'impressionnisme, ce *Divertissement* affirme une franchise, une vigueur de couleurs et de timbres, qui révèlent le tempérament du compositeur, tel que nous le peindront les pages de la maturité.

Des mélodies vont suivre. Déjà quatre nouveaux *Poèmes* d'Henri de Régnier (op. 8) : *Adieux*, *Invocation*, *Nuit d'Automne* et *Odelette*. Puis *La Menace* pour chant

et orchestre, *Flammes* pour chant et piano, et surtout, deux *Poèmes chinois*, op. 12, qui sont à ranger parmi les plus délicates, les plus précieuses mélodies de Roussel *(A un jeune Gentilhomme*, et *Amoureux séparés)*.

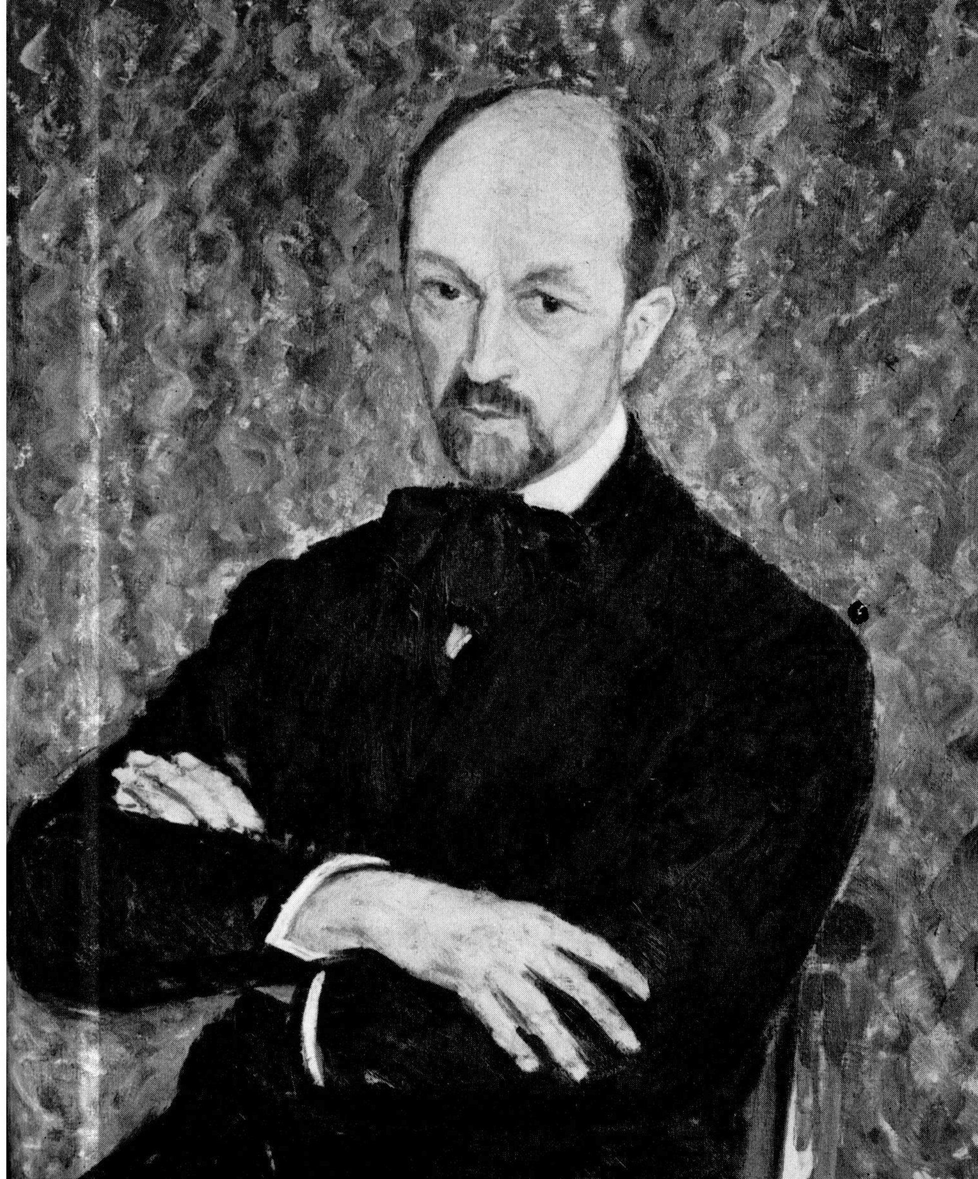
La *Sonate* pour piano et violon, op. 11, datant également de 1908, est une œuvre plus vaste, touffue certes, mais soigneusement écrite, selon les règles rigides de l'Ecole.

Mariage •

L'année 1908 est marquée par un événement important : Albert Roussel fait la connaissance d'une jeune fille d'origine alsacienne, Mlle Blanche Preisach, qu'il épouse le 7 avril. De l'avis unanime, peu de couples furent aussi unis et heureux qu'Albert et Fratze Roussel. Après tous les deuils et les douleurs de son enfance, après la recherche de sa voie véritable, après tant d'anxiétés et d'efforts, Roussel se voit ainsi récompensé. Son jeune génie commençant à s'affirmer, son foyer s'établit. Il a dit lui-même et nous pouvons l'en croire volontiers : si son œuvre a pu se déployer, s'épanouir, c'est parce que le musicien étant le serviteur de l'homme, celui-ci avait trouvé appui auprès d'une inspiratrice et d'une collaboratrice fidèle. En 1917, dans une de ses lettres, il devait l'avouer à sa femme et nous sentons bien,

à le lire, qu'il ne s'agit pas de formules : « Tu sais combien j'ai confiance dans ta sensibilité musicale, et je ne dirai jamais assez combien ta sollicitude et le soin affectueux que tu mets depuis des années à faciliter mon travail, à m'entourer de repos, de calme, de tranquillité, combien tout cela a favorisé, a rendu facile la conception et l'éclosion de mes œuvres. Tu peux prendre ta bonne part des félicitations que tu reçois pour moi, va, ma chérie, car la vie que tu m'as faite et le bonheur que tu me donnes sont pour beaucoup dans tout ce que j'ai pu écrire de bien. Puissions-nous continuer longtemps à nous appuyer l'un sur l'autre dans notre cher amour : et si, ce qui est probable, je m'en vais avant toi... tu pourras te dire avec orgueil, en entendant la musique que mes oreilles n'entendront plus : « C'est moi et moi seule qui ai été l'inspiratrice ». Car c'est de l'amour que sortent toutes les belles symphonies. »

D'un homme dont l'enfance fut si secouée, redisons-le, il peut surprendre que la musique, d'ailleurs si saine, si équilibrée, si rayonnante, chante volontiers la bonne humeur et la joie. Sans doute cet épanouissement est-il dû d'abord au tempérament individuel lui-même, mais on est en droit de penser qu'il a été favorisé par l'harmonie du foyer, source de bonheur et de paix. L'œuvre de Roussel exprime et rayonne la félicité d'un homme droit, sans nulle de ces insatis-





Arthur Honegger, Nadia Boulanger, Arthur Hoérée, Albert Roussel, Henry Prunières, Darius Milhaud lors d'un jury de la S.I.M.C. réuni chez Albert Roussel en 1936.

(Photo Lipnitzki)

page précédente :

Albert Roussel. Tableau de Claude-René Martin (Collection André Jolivet).

(Photo Zodiaque)

factions affectives qui sont souvent le lot des artistes : leur œuvre devient alors une sorte de refuge, d'univers idéal où ils échappent aux misères du monde réel. Rien de semblable chez Roussel : il faut noter ce fait qui n'est point exceptionnel malgré ce que l'on peut dire, mais qui n'est pas toujours courant et reste de toutes façons admirable.

Cette même année 1908 voit une musique de scène pour *le Marchand de sable qui passe* (op. 13), conte lyrique en un acte et en vers de G. Jean-Aubry. Cette partition qui comporte quatre pièces : *Prélude*, *scène II*, *interlude*, *scène finale*, est importante car elle annonce déjà la finesse, la subtilité du *Festin de l'Araignée.* Ecrite pour quintette à cordes, flûte, clarinette, cor et harpe, elle sonne à merveille et, créée au Havre à la fin de l'année, obtient immédiatement un vif succès.

Le Havre d'ailleurs se distingue à nouveau en 1909 en organisant, le 14 février, le premier festival Roussel... Il fallait un sens particulièrement aigu et clairvoyant pour deviner l'importance du musicien alors que son œuvre était encore si réduite !... Mais le geste était prophétique et l'avenir devait lui donner raison.

En septembre 1909, Roussel et sa femme entreprennent un grand voyage de quatre mois, digne du marin de jadis. Débarquant à Bombay, ils visitent les grottes d'Ellora, Oodeypoor, Tchitor, Jeypoor, Delhi,

Bénarès, puis l'île de Ceylan. Enfin ils poussent jusqu'à Saïgon et, de là, jusqu'aux ruines d'Angkor.

Ce voyage féerique sera à l'origine directe de deux œuvres capitales de Roussel : les *Evocations* et *Padmâvatî*. Mais, derrière ces pages, c'est toute l'œuvre du musicien qui est marquée par certaines gammes hindoues, comme l'a montré A. Hoérée, dans son étude sur la technique d'Albert Roussel.

Les *Evocations* (op. 15) sont un tryptique orchestral de singulière ampleur, dont le premier volet : *Les Dieux dans l'ombre des cavernes*, a été suggéré par les grottes d'Ellora ; le second : *La Ville rose*, par Jeypoor ; le troisième : *Aux bords du Fleuve sacré*, par Bénarès. Dans cette dernière partie, un baryton solo, un ténor solo, un contralto solo et des chœurs viennent s'ajouter à l'orchestre. Ces pages ne sont plus des promesses : elles ouvrent de façon indéniable la phase des chefs-d'œuvre. Au reste l'accueil, lors de la première, à la Nationale, sous la direction de Rhené Baton, fut absolument enthousiaste et constitua le premier grand succès de Roussel. R. Chapult a pu dire qu'une telle œuvre (comme du reste *Padmâvatî*) appelle « la comparaison avec un illustre peintre orientaliste : Delacroix ». La remarque est judicieuse. Roussel a su dans ces pages, loin d'un exotisme facile, projeter une grande vision, haute en couleurs et en mystère. Ces *Evocations* constituent certainement l'une

des pages symphoniques les plus riches, les plus chatoyantes de la musique française. Les critiques du reste ne s'y trompèrent pas et saluèrent en Roussel l'un des plus grands, à une époque où ces derniers pourtant ne manquaient pas.

Mais il est important de remarquer une fois de plus, à propos de cette œuvre, comment Roussel se situe hors des courants antagonistes ou plus exactement comment il arrive à en faire une manière de synthèse. Ces *Evocations* ne sont pas — en dépit d'une certaine similitude de parti — une suite des *Nocturnes*, si admirables au reste, de Debussy. Le terme d'impressionnisme ici ne convient pas. Il ne s'agit pas d'une description, mais d'une évocation. On en revient toujours à ce terme de « fresque » qui a l'avantage de bien définir le sens de la grandeur, de la monumentalité, qui caractérise au mieux l'art de Roussel dès cet instant et se justifiera de plus en plus à mesure qu'il avancera et évoluera dans son art.

Il ne faudrait pas toutefois que les *Evocations* dont nous avons parlé sitôt après le voyage aux Indes, puisqu'elles s'y rapportent directement, rejettent dans l'ombre l'opus 14 commencé dès 1909, avant ce périple en Extrême-Orient et achevé en 1910. Il s'agit d'une des créations majeures de Roussel pour le clavier : la *Suite* en fa dièse pour piano, qui est de bout en bout admirable. Par la fermeté de leur langue, la vigueur

de leur rythme, leur densité, les quatre pièces de cet ensemble imposent le sentiment de perfection. Un *Prélude* évoque, ainsi que nous l'avons dit plus haut, la tragique et terrible aventure du matelot tombé à la mer au cours d'un voyage du marin Roussel. Puis vient une merveilleuse et pudique *Sarabande*, suivie d'une *Bourrée* dans laquelle se manifeste une des innovations rousséliennes : celle de ramener un thème à une proposition purement rythmique. Enfin une *Ronde* au thème primesautier mais brillamment exploité, achève l'œuvre.

En 1912, à Port-Goulphar (Belle-Ile-en-Mer), Roussel écrit une nouvelle page pour le piano : une *Sonatine*, op. 16, qui constituera, avec la *Suite* précédente et les *trois Pièces*, op. 49 (sans oublier le *Concerto* !), l'essentiel de sa création en ce domaine. Chez Roussel en effet, la qualité l'emporte sur la quantité. S'il n'existe pour ainsi dire pas de morceaux secondaires dans le catalogue de ses œuvres, celui-ci du moins reste-t-il relativement restreint au regard de certains autres. La *Sonatine*, de dimensions réduites elle aussi, ne doit pas être jugée à son poids. Elle est superbe, et seule sans doute sa difficulté d'exécution l'a empêchée de connaître la carrière qui eût dû être la sienne, si l'on en juge par la beauté et la richesse de ses pages.

Du Festin de l'Araignée à Padmâvatî • Roussel est dès lors reconnu comme l'un des maîtres. Toutefois s'il a composé des pages admirables, il lui manque encore l'œuvre-type qui suscite d'emblée l'enthousiasme, atteint tous les publics et finit par s'identifier, chez le grand nombre, avec le nom du compositeur, jusqu'à faire écran et limiter la création du musicien à cette partition seule, considérée comme titre de gloire unique et incomparable. Ainsi y a-t-il les *Brandebourgeois* de Bach, la *Cinquième* de Beethoven, la *Fantastique* de Berlioz, le *Boléro* de Ravel. Ainsi y a-t-il également le *Festin de l'Araignée* de Roussel.

C'est Jacques Rouché, directeur du théâtre des Arts, qui a l'initiative du projet. Il venait de monter, le 21 janvier 1912, *Ma Mère l'Oye* qu'il avait commandée à Ravel, lorsqu'il demanda à Roussel un ballet et lui proposa le *Festin de l'Araignée* sur un argument de Gilbert de Voisins.

Fait étrange, Roussel qui avait déjà refusé un ballet, commence par hésiter et c'est sa femme qui finit par le convaincre.

Avec une rapidité déconcertante, en moins de trois mois (octobre-décembre 1912), il écrit la musique du ballet qui, créé le 3 avril 1913, remporte aussitôt un succès dépassant de loin les prévisions les plus optimistes. G. Grovlez dirige l'œuvre, lui qui, à Qui-

beron, à bord de *la Melpomène*, avait été invité à donner son avis sur les premiers essais de composition de Roussel...

On avait prévu huit représentations. Or, en 1913, vingt-deux fois de suite l'œuvre était donnée et depuis lors à l'Opéra-Comique, puis à l'Opéra, et sur bien d'autres scènes, *le Festin* a connu un égal succès.

Une suite, extraite du ballet, va rendre cette musique plus populaire encore. Elle a tôt fait de s'inscrire à l'affiche des concerts, non seulement en France mais à l'étranger et bientôt de Prague à Tokyo, impose le nom du musicien à un public considérable.

Un tel succès rend parfois injuste. Volontiers, parce que Roussel a écrit des partitions sûrement plus importantes que celle-là, en vient-on à une certaine humeur à l'égard de ces pages, qui ont ravi indûment la première place aux dépens de chefs-d'œuvre plus remarquables encore. Mais cette réaction, très normale, est vite exagérée. *Le Festin de l'Araignée* reste une création merveilleuse de subtilité, de délicatesse, de grâce. Sa fraîcheur n'a pas faibli avec les années. Son orchestration est, elle aussi, sans faille. Qui plus est, si l'on prend la partition du ballet dans son intégralité, on a tôt fait de voir tout ce qui, dans cette œuvre, annonce déjà les pages de la maîtrise, celles du dernier Roussel. Seulement ces pages sont précisément celles que la suite abandonne. Il y a aussi un programme,

un côté visuel qui paraissent suspects à notre époque éprise de musique pure. Soit. Mais quelle part authentiquement et purement musicale se voit ainsi touchée par la part narrative du « programme » ? Ecoutée d'une oreille libre, détachée du livret, chaque pièce, à la rythmique délicate, à la mélodie sans cesse renouvelée et coulant de source, reste digne du meilleur Roussel. Si l'argument a joué, dans le cas du *Festin*, s'il n'a pas été étranger au sujet de l'œuvre, le fait importe peu. La musique reste la sœur de celles qui, dans notre tradition française, ont toujours masqué sous un prétexte anecdotique une réalité purement musicale. Ainsi *la Poule* de Rameau ou la *Fantastique* de Berlioz. Ne point accepter de dissocier le « programme » de la musique et condamner celle-ci au nom de celui-là relèverait de la mauvaise foi ou de la sottise, car *la Poule* nous plaît pour son rythme, ses harmonies, sans que nous nous sentions prisonniers de la vision d'un animal au demeurant difficilement capable de susciter des émotions esthétiques.

Avec *le Festin de l'Araignée*, le juste renom du compositeur est établi. Mais Roussel saura garder toute liberté à son égard. Il écrira les œuvres qu'il doit écrire, suivra la pente de son génie, sans se sentir lié à un style ou à une ligne de marche déterminée.

Toutefois *le Festin* aura une conséquence immédiate. J. Rouché qui l'avait commandé au compositeur,

ne pouvait laisser sans suite un premier succès aussi spectaculaire. Entre-temps il venait d'être nommé directeur de l'Opéra. C'est dès lors pour le Palais Garnier qu'il passe commande à Roussel d'une œuvre lyrique. Cette fois le musicien accepte d'enthousiasme. Il pense d'abord tirer son livret d'*Akédysséril*, conte de Villiers de l'Isle-Adam. Mais M. Trémisot ayant déjà entrepris une composition à partir de cet ouvrage, Roussel doit chercher ailleurs le thème de l'œuvre. Il demande donc à J.-L. Vaudoyer de lui proposer un livret à partir du roman *Le Roi Tobol* d'A. Beaunier, en écrit deux actes, puis abandonne le projet. C'est alors qu'il se souvient d'une légende dont il lui avait été parlé lors de son voyage aux Indes, aux ruines de Tchitor.

« Nous avions décidé de les visiter, devait-il raconter, en nous rendant de Jeypoor à Oodeypoor. En arrivant à la gare de Tchitor, vers 11 heures du matin, nous eûmes la surprise de constater que la cité se trouvait à plusieurs kilomètres de distance, à l'extrémité d'une plaine qu'il aurait fallu franchir sous un soleil brûlant. Et aucun moyen de transport ! C'est alors qu'un Anglais, en voyage d'études avec sa femme, dont nous avions fait la connaissance dans l'express, témoin de notre perplexité, nous offrit de partager avec nous les montures — un éléphant et deux chevaux — que devait leur fournir le rajah. Nous acceptâmes avec

empressement. Nous visitâmes Tchitor et évoquâmes le lointain passé de cette ville, son siège et sa destruction par les troupes mongoles commandées par le sultan Alaouddin, et surtout l'épisode dramatique de la mort de Padmâvatî. »

Telle est donc l'origine lointaine de l'opéra de Roussel. A. Hoérée complète l'histoire avec beaucoup d'humour : « En songeant à l'œuvre nouvelle, Roussel se souvient alors du nom de l'Anglais si obligeant, nom auquel il n'avait pris garde au moment d'échanger les cartes. C'était celui d'un personnage qui devait jouer un rôle important dans la politique internationale et celle de son pays : Ramsay Mac-Donald. »

« On pourrait, en la circonstance, ajoute-t-il, discuter à l'envi de la causalité intrinsèque ou du pur hasard. Constatons simplement l'importance de l'incident de voyage dans la genèse d'une œuvre et, par équité, reconnaissons ce que la *Padmâvatî* roussélienne doit à l'éléphant de Ramsay Mac-Donald... »

La légende de Padmâvatî convenait parfaitement à servir de thème à un drame lyrique et nul mieux que Roussel n'était en mesure de l'exploiter. Son sens de la couleur, de la composition, sa science architecturale, tout ce que nous avons révélé à propos des *Evocations*, trouvait en Padmâvatî un sujet de choix. Comme il avait brossé une fresque de *la Ville rose* et des *Dieux dans l'ombre des cavernes*, il saurait faire

surgir Tchitor, le palais du roi, avec ses foules, ses esclaves, ses guerriers, le temple de Siva et ses rites funèbres. Ensuite le drame lui-même : celui de la fidélité conjugale, était celui qui pouvait le mieux inspirer Roussel. C'était une partie de lui-même qui se trouvait dépeinte dans cette légende et il lui était facile de trouver l'accent juste, authentique : il n'avait qu'à écouter parler son propre cœur. Ainsi, de quelque manière qu'on le considère, *Padmâvatî* se présente comme l'opéra rêvé pour Roussel et l'on doit admirer le choix qu'en fit le compositeur, tant il s'agit d'un élément essentiel dans la réussite et même le succès de l'œuvre, et tant aussi, finalement, les bons sujets d'opéra restent rares.

L. Laloy, ami de Roussel, accepta d'écrire le livret, tandis que le compositeur commençait déjà la partition. Ayant renoncé à sa chaire de contrepoint à la Schola Cantorum, plus libre ainsi de se consacrer à sa vaste entreprise, il put la mener rapidement. Le premier acte écrit, le second déjà fort avancé, tout s'annonçait au mieux lorsqu'éclata brusquement, au mois d'août, le drame terrible qui, quatre ans durant, allait secouer l'Europe et la laisser meurtrie et affaiblie : la guerre.

La Grande Guerre • Roussel pouvait échapper à l'affreuse aventure qui fondait sur la France. Sa situation le lui permettait. Rayé

des cadres depuis 1902 pour raison de santé, il pouvait en bonne conscience poursuivre une tâche à coup sûr utile pour son pays et à laquelle il se sentait si attaché. Mais l'ancien marin n'était pas homme à accepter de demeurer au calme tandis que l'incendie faisait rage alentour. En dépit de ce que ses amis et admirateurs, déjà nombreux, purent faire pour tenter de le retenir, il s'engagea à la Croix-Rouge. Cependant sa santé toujours délicate fit que, dès décembre, il était réduit à un régime sédentaire.

Mais une telle situation ne le satisfait pas. En 1915, il est admis comme engagé volontaire dans l'armée de terre au titre de lieutenant au 13e Régiment d'Artillerie (équivalent de son ancien grade d'enseigne de vaisseau) et affecté au service automobile. Il participe, à ce titre, aux offensives de la Champagne, de la Somme et enfin au drame de Verdun. Transports de matériel et de troupes, durant les deux longues années de 1916 et de 1917, Roussel mènera une vie harassante sur le front même et sa santé, déjà précaire, en sera ruinée à jamais. On pourrait s'étonner qu'un homme si pondéré, si équilibré, ait agi de la sorte. Roussel ne l'a pas fait sans raisons. Il a justifié son attitude en quelques phrases admirables qui donnent une juste idée de sa grandeur d'âme et de sa vie intérieure : « Nous traversons une crise effroyable où chacun doit payer de sa personne pour le salut de tous, et où l'individu

ne compte plus pour rien. C'est un sacrifice à faire bravement et, ma foi, j'ai eu *jusqu'ici assez de bonheur dans ma vie pour l'accepter sans me plaindre.* »

Nous pouvons revivre ces durs moments au travers d'une vaste correspondance qui, à défaut de compositions musicales, évidemment impossibles en un tel contexte, prennent un intérêt particulier : elles éclairent l'âme de Roussel, révèlent sa bonté, sa générosité, son équilibre, comme aussi la profondeur de son amour pour sa femme, dont l'éloignement lui fait mieux voir la force et le prix.

Ainsi, le 23 janvier 1916, il écrit « à la bien-aimée lointaine » les lignes suivantes : « Dimanche, 4 heures ! Au moment où je t'écris, seul dans ma chambre et dans la maison, tu es au concert et tu attends, toute émue, que Chevillard attaque les premières mesures des *Evocations*. Je sais que tu es triste de ne pas me voir à côté de toi, et moi aussi, je peux bien te l'avouer, j'ai du chagrin de ma solitude et de l'impossibilité où je suis d'entendre ma musique. Il fait aujourd'hui un temps délicieux, une vraie journée de printemps, toute ensoleillée... Ah ! je voudrais tant être là-bas !... Je revois par la pensée toutes les œuvres que j'ai écrites auprès de toi, c'est-à-dire tout ce que j'ai fait, car ma vie musicale a commencé avec toi, ma chérie ; te rappelles-tu le final de mon *Trio* que j'ai écrit à Bellagio, à la Sfondrata ? et *Résurrection*,

dans notre petite maison de Pierrefonds, et les pièces de piano à Arromanches où j'étais si fier de la maison que j'avais dénichée et qui était réellement bien d'ailleurs. Et *le Poème de la Forêt*, à Cormeilles, avec cette vue admirable sur la vallée de la Seine, et enfin la Tunisie, où j'ai terminé les chœurs des *Evocations* dans notre petite salle à manger si sombre et si fraîche. Et, en dernier lieu la villa des châtaigniers avec l'angoisse grandissante et le coup de tonnerre de la mobilisation, tandis que j'écrivais le second acte de *Padmâvatî*. Nous avons vécu tout cela ensemble, ma bonne chérie, et à cette heure où, là-bas, tu revois les cases d'Ellora et les cavaliers en soie rose de Jeypoor, moi je réfléchis à tout ce que je te dois et à tout ce que ma musique te doit, à cette atmosphère de calme et de chaude tendresse dont tu as su m'entourer, à ce souci constant que tu as de me faciliter mon travail et de si bien choisir les endroits qui lui seraient favorables, aux bons conseils aussi que tu m'as si souvent donnés au point de vue musical pur. Et pour tout cela, ma bien-aimée Fratzele, je voudrais pouvoir te remercier tout le reste de ma vie et vivre longtemps pour te dire et te redire encore tout ce que je te dois et combien je t'aime... »

Le 25 mars encore : « Cette nuit je me rappelais le bon temps où nous avions encore la liberté de vivre ensemble, de nous promener ensemble, d'aller dans les

bois, voir jouer les écureuils et écouter vivre tout ce monde immense de la forêt. Et ici... c'est là-haut que je me sauve, en haut de la colline, parmi les sapins et que je revis les heures où, à Cormeilles par exemple, je songeais au *Poème de la Forêt* ou, à Bois-le-Roi, au *Festin de l'Araignée...* »

Ainsi toute sa vie se conjugue alors au passé. C'est là qu'il se réfugie pour échapper aux rigueurs du présent. Mais il sait aussi avoir confiance, et déjà, avec lucidité, avec force, il envisage l'avenir, le climat nécessairement modifié d'après la tourmente. Le 9 avril il écrit à sa femme : « En rentrant de corvée hier soir à 11 heures, j'ai trouvé tes deux chères lettres, si tendres, si tendres et si réconfortantes. Oui, ma Fratzele, tu peux et tu dois avoir la certitude que nous nous adorerons jusqu'à la fin de nos existences et par-delà la mort, si c'est possible. Et puisse-t-il n'y avoir qu'une seule date sur la tombe du cimetière où nous irons dormir tous les deux, côte à côte, après nous être si entièrement aimés ! »

« ... Je pensais à tout autre chose qu'aux transports, aux marmites et à Verdun. Je ne sais pourquoi le thème du jardin, du *Festin de l'Araignée*, me revenait obstinément à la mémoire et m'obsédait : tu sais, le thème du début du prélude que la flûte disait si timidement par-dessus le murmure des violons. Et je revoyais toutes nos émotions du début, quand rien

ne semblait devoir être prêt et quand il manquait des musiciens à l'orchestre et qu'il fallait les remplacer au pied levé... Je me rappelais cette série de soirées au théâtre des Arts, avec *Pygmalion*, *l'Araignée* et *Mesdames de la Halle*. Nous sommes-nous amusés aux folles inventions d'Offenbach, aux disputes de Mme Beurrefondu et de Mme Poiretapée (c'est bien cela ?), aux charmants duos de Croûte-au-Pot et de Ciboulette ! Et les petits soupers après la représentation, avec les Rouché, Grovlez, etc. Comme tout cela est déjà loin : c'est déjà passé à l'état de souvenirs... Tout cela, ce sera maintenant « des choses d'avant la guerre », c'est-à-dire des choses qui seront séparées de nous par un mur, un véritable mur... Il va falloir recommencer à vivre, sur une nouvelle conception de la vie, ce qui ne veut pas dire que tout ce qui a été fait avant la guerre sera oublié, mais tout ce qui sera fait après devra l'être autrement. Je réfléchissais à cela hier et je me demandais justement si je n'avais pas à craindre ce nouvel état d'esprit qui résultera de la crise actuelle pour *Padmâvatî* qui a été conçue et composée entièrement avant la guerre. Toutes réflexions faites, je ne crois pas. Je ne vois dans mon œuvre aucune trace d'influences morbides ou déliquescentes. Il me semble, au contraire, que le ton général en est plutôt viril et fort et qu'elle pourra supporter l'épreuve de ces deux ou trois années de retard (et

quelles années !) avec lesquelles elle se présentera au public... »

Certes, il y avait un peu trop d'optimisme dans cet espoir de voir représenter *Padmâvatî* sitôt après la guerre (et de penser celle-ci, en 1916, si près de sa fin !). L'œuvre ne devait être créée qu'en 1923. Il n'empêche que la sécurité de Roussel, son opinion sur la partition, son jugement si objectif, si serein, montrent qu'à l'instant même où le musicien reprenait vie en se référant aux souvenirs lumineux du passé, il savait aussi évoquer l'avenir dans sa réalité, et se jugeait en mesure de l'affronter.

On nous pardonnera d'insister sur cette période, creuse en apparence et du moins vide de musique, mais les lettres de guerre sont trop importantes, trop révélatrices pour que nous ne les citions pas au passage. Elles nous font voir l'homme dans l'épreuve, c'est-à-dire l'homme véritable, et nous y trouvons le Roussel authentique, homme d'équilibre, ennemi de toute prise de position passionnelle. Et pourtant il en vient parfois à perdre patience lui-même :

« ... Je viens de lire dans *le Temps* d'hier soir, écrit-il, un article... dédié aux jeunes de la classe 17 et qui, au milieu de choses très bien, renferme un passage qui m'a vraiment *exaspéré*. Il parle du roman de *Tristan et Yseult* « que ce génial et déplorable Wagner a massacré pour en faire une niaiserie sadique

et désordonnée... » Eh bien ! non, je trouve qu'en voilà assez de l'impudence des littérateurs... Voilà un cuistre qui se met à baver et qui tient absolument à faire passer les Français pour des crétins aux yeux de l'étranger ! Est-ce qu'il n'y aurait pas moyen de faire taire ces mauvais patriotes ? Il y a des ligues contre la pornographie, contre l'abus du tabac, contre toutes sortes de choses, quelquefois bien innocentes. Est-ce qu'on ne pourrait pas en créer une contre l'ignorance et l'imbécillité des écrivains ! Ma main tremble en t'écrivant cela, et c'est de colère, et de colère impuissante, car il faut bien nous persuader que ces gens-là... auront toujours raison dans un pays où l'on se désintéresse à peu près complètement de la musique et où, en flattant les basses passions, l'envie, l'amour du gain..., on devient vite populaire !... Ah ! on peut dire que si la guerre a élevé les âmes et trempé les caractères de ceux qui la font, elle a tristement mis en lumière les vices et les petites canailleries de ceux qui ne la font pas. »

« Ma pauvre chérie, excuse-moi... de ne pas savoir contenir mon irritation pour quelque chose que je devrais voir passer simplement avec mépris. Tu me connais et tu sais dans quel état je suis quand je lis une chose aussi révoltante et d'aussi mauvaise foi. Mais rassure-toi : l'indignation passée, la philosophie reprendra le dessus et cela n'empêchera pas les belles

œuvres de rester et les faux artistes de passer... »

On ne peut lire ce texte sans évoquer certains *adagios* de Roussel, si semblables dans leur aspect à celui qui se révèle dans ce fragment d'épître : un mouvement d'humeur qui gagne peu à peu jusqu'à l'éclat, *fortissimo.* Puis soudain, et comme sans transition, l'apaisement merveilleux, le calme recouvré, la paix radieuse, sur quoi tout s'achève.

On conçoit qu'à un esprit aussi raisonnable, la guerre apparaissait sous son vrai, son monstrueux visage. Le 15 janvier 1916 il avoue :

« Quand je songe à l'horreur du drame qui se joue actuellement, à toute cette brutalité imbécile contre laquelle il nous faut lutter jusqu'au bout, il me semble que jamais plus nous ne verrons quelque chose d'intelligent ou de beau reparaître parmi toutes ces ruines... Au point de vue artistique du moins, car on ne peut nier que l'héroïsme de ceux qui se font tuer si bravement soit aussi beau que les plus belles œuvres de génie... »

Finalement ces années vides ne sont pas du temps perdu. Si l'homme Roussel y gagne encore en expérience et en richesse humaine, le musicien lui-même médite et rumine des œuvres futures :

« Quand j'aurai terminé *Padmâvatî*, écrit-il le 17 mai 1916, je recommencerai à peu près entièrement *le Roi Tobol*, que je ne veux pas lâcher parce que je

crois vraiment que c'est un beau sujet et que j'écrirai beaucoup plus « simplement » que je n'avais commencé à le faire. Puis j'ai une et même deux symphonies en tête pour plus tard. »

« J'écrirai beaucoup plus simplement » : ces quelques mots qui définissent très exactement le style prochain de Roussel nous laissent entrevoir des réflexions que permettent, sinon favorisent, ces moments d'inaction. Le 24 juin 1917, il écrit encore :

« Je n'espère plus la fin de la guerre avant le printemps 1918, mais je crois qu'il n'est pas déraisonnable de supposer que ce sera terminé vers cette époque[...] J'achèverai l'orchestre de *Padmâvatî* si, comme je le crains, je n'ai pas pu l'achever auparavant, et je me mettrai sans tarder à autre chose, une symphonie pour orchestre seul, sans chœur, et une autre symphonie avec chœurs que je voudrais réaliser et à laquelle je pense depuis longtemps : le *Poème des Eaux* ou le *Poème de la Mer*. Avec ces deux œuvres et puis *le Roi Tobol* à recommencer complètement, j'ai du travail pour dix ans ! Mais je me sens capable d'au moins encore dix ans d'efforts et davantage si j'ai, pour me soutenir dans la vie, le cher et profond amour de ma Fratzele... Je vois cet avenir comme un paradis lointain, mais sûr, qui ne me laissera plus rien à souhaiter sur terre. »

Cet entrain toutefois comporte une part d'illusion.

Le 17 mai 1916 il écrivait à sa femme : « Je n'aurais jamais cru que j'aurais pu supporter, comme je l'ai supportée, l'existence fatigante que je mène depuis sept mois au front... Je constate que je suis « excessivement résistant ». J'ai passé des nuits sans dormir, des jours sans manger, et, somme toute, tu verras que j'ai encore bon aspect... » Le « bon aspect » résiste mal à la prolongation d'un tel régime. Finalement, en janvier 1918, la réforme définitive intervient. Roussel retrouve tous ses biens : sa femme, la musique et la mer : il va en Bretagne, à Perros-Guirec, et y achève enfin la composition de *Padmâvatî*.

De Padmâvatî à la Suite en fa • La grande œuvre, si tragiquement interrompue, « l'œuvre qui t'est dédiée, écrit-il à sa femme le 25 novembre 1915, et que je voudrais la plus parfaite de celles que j'ai écrites jusqu'ici », est donc enfin terminée. Elle va attendre quelque cinq ans avant de pouvoir être montée...

Roussel, on s'en doute, ne reste pas inactif. Il a, durant ses années de campagne, rongé son frein, médité à ses ouvrages passés, à ceux qu'il va pouvoir écrire. Maintenant que le voici au repos, dans le calme, devant la mer, il n'a plus qu'à réaliser ses rêves, donner forme à ses projets. Il ne faut pas s'étonner

en conséquence si les années 1918, 1919, 1920 et 1921 sont particulièrement fécondes. Elles ont été préparées par l'attente, mûries par l'épreuve des années antérieures.

Déjà, en 1918, Roussel est revenu à la mélodie où il excelle. Il a écrit *Light*, *A Farewell* et *Sarabande*. En 1919, toujours dans le même domaine, il compose l'une de ses pages les plus malicieuses, les plus pétillantes, les plus heureuses (les plus fameuses aussi) : *le Bachelier de Salamanque*. Il écrit encore une pièce pour harpe : l'*Impromptu*, op. 21, qui, en dépit de sa brièveté, est également l'une des inventions les plus impressionnantes, tant elle regorge de poésie et de charme. Il compose de plus une pièce de piano : *Doute* et surtout s'attaque à sa deuxième *Symphonie* dont l'importance est décisive dans son œuvre. Il y travaillera du reste en 1920 et 1921. Ce seul fait suffirait à renseigner sur l'ampleur de l'ouvrage. Commencée au Cap Brun près de Toulon, elle est interrompue aux premiers mois de 1921, car la mauvaise santé oblige le compositeur à rechercher à La Tronche (Isère), près de Grenoble, un peu d'air frais en montagne.

De cette œuvre aux dimensions imposantes (près d'une heure), Roussel détache le *scherzo*, qui lui semble démesuré dans le cadre de la symphonie en chantier. Il en fait un poème symphonique qu'il intitule *Pour une Fête de Printemps*, op. 22. Cette page sera créée

aux Concerts Colonne en 1921 par G. Pierné et, en dépit de ses audaces, à commencer par celle du premier accord, et de l'originalité de son écriture (qui exaspère certains critiques), elle reçoit un accueil chaleureux. Elle aura tôt fait de franchir les frontières et de conquérir l'étranger. Le style de Roussel gagne encore en force et en franchise. Les remarques qu'il avait faites durant la guerre sur l'évolution du goût musical, au sortir de la tourmente n'ont pas été seulement spéculatives. L'œuvre en porte la marque. Elle est un jalon décisif dans son évolution. Roussel dédie cette page à son maître E. Gigout, c'est assez dire l'importance qu'il lui donne. L'élève se sent en pleine possession de son métier, il offre son « chef-d'œuvre » (au sens artisanal du terme) à son professeur d'hier.

En même temps qu'il achève *Pour une Fête de Printemps* et poursuit la *Symphonie* en si bémol, Roussel compose pour *la Revue Musicale* un hommage à Debussy intitulé *l'Accueil des Muses*. Cette modeste pièce de piano, issue de la dernière des *Chansons de Bilitis, le Tombeau des Naïades*, est un témoignage accompli de l'art roussélien. Dense, sobre, admirablement écrit, il atteint sans peine à la grandeur et sa pudeur, sa réserve masquent une émotion profonde.

En 1921, Roussel achève enfin sa 2e *Symphonie*, en même temps qu'une très brève mais fort savoureuse *Fanfare pour un sacre païen*. Il est intéressant de noter

que c'est sur la côte normande, à Varengeville, où il va s'installer définitivement, que le musicien met le point final à sa *Symphonie* en si bémol, annoncée, on s'en souvient, dans ses lettres du front, en 1917, et composée avec un soin minutieux. La création aura lieu le 4 mars 1922 au Concert Pasdeloup sous la baguette de son dédicataire Rhené Baton (qui avait donné également la première des *Evocations*). L'accueil est loin de l'enthousiasme du *Festin*, voire même du franc succès qui avait salué *Pour une Fête de Printemps* : il est réservé, Roussel devait l'avouer plus tard en parlant de l'œuvre et en rappelant l'évolution de pensée qu'il avait subie durant l'inaction de la guerre : « Ces quatre années, devait-il dire en 1928, ne furent pas perdues pour moi. Je les employai à réfléchir sur mon art. De ces retours sur moi-même qui me furent imposés, je retirai le plus grand profit. J'avais, comme tant d'autres, été entraîné par les modes nouveaux de la création musicale. L'impressionnisme m'avait séduit ; ma musique s'attachait, trop peut-être, aux moyens extérieurs, aux procédés pittoresques qui — j'en ai jugé plus tard —, lui enlevaient une part de sa vérité spécifique. Dès lors, je résolus d'élargir le sens harmonique de mon écriture, je tentai de me rapprocher de l'idée d'une musique voulue et réalisée pour elle-même. Ma *Symphonie* en si bémol fut, je l'avoue, durement accueillie. Le public et la critique

lui reprochèrent son âpreté. C'était, je le reconnais volontiers, une œuvre assez hermétique et, partant, d'une difficulté de compréhension assez spéciale. A l'époque où elle fut donnée, elle pouvait passer pour une œuvre excessive. J'aurais voulu que l'auditeur s'y reconnût sans l'aide d'un programme. Je crus bien faire cependant en en ajoutant un. Mais cela était formellement contraire à son esprit. »

Quelle lucidité, quelle simplicité aussi dans cette déclaration ! Elle montre la hauteur de vues d'un Roussel. *Padmâvatî* n'est pas encore créée, la *Symphonie* en si bémol, fruit d'un si long effort et œuvre en vérité admirable (une de ses plus profondes, de ses plus riches), assez fraîchement accueillie. Nulle acrimonie en lui, nul moment de doute. Il a franchi une étape importante. Il poursuit sa marche.

Du reste, certains avis viennent compenser l'impression d'échec. A. George peut écrire dans *la Nouvelle Journée* qu'il « est confondu devant les reproches adressés à cette œuvre, l'une des plus grandioses, une des plus pathétiques de la musique contemporaine », Roland Manuel dans *l'Eclair* : « La *Symphonie* en si bémol s'affirme comme l'ouvrage le plus accompli d'un musicien qui est en pleine possession de toute sa maîtrise... » et G. Allix dans *le Monde Musical* : « Monsieur Albert Roussel... se place dans les premiers rangs de nos compositeurs par un chef-d'œuvre où il donne toute

sa mesure, et que je tiens pour un des sommets de la musique française — et même de la musique tout court... » Surtout les grands chefs d'orchestre ne s'y trompent pas. Koussevitzky, dès 1923, reprend la *Symphonie*, suivi d'un A. Wolff et d'un W. Straram. Il n'empêche que l'œuvre n'a jamais eu l'audience qu'elle mérite. Et l'on souhaiterait la voir revenir au programme de nos concerts. Ce qui aurait choqué en 1922, paraîtrait logique aujourd'hui et l'on réaliserait mieux la vigueur de l'œuvre d'autant plus que, en cette époque de stagnation où elle vit le jour, elle marque une étape décisive non seulement pour Roussel, mais pour toute la musique de ce temps.

Le critique le plus dur fut sans doute E. Vuillermoz qui écrivit dans *l'Excelsior* les phrases suivantes : « Après *la Fête de Printemps*, on pouvait douter encore... Mais après un ouvrage aussi considérable que la *Symphonie* donnée en première audition par les Concerts Pasdeloup, il faut se rendre à l'évidence. Albert Roussel nous quitte. Sans nous dire adieu, silencieusement, modestement, discrètement, il a fait ses préparatifs. Il va partir, il part, il est parti. Où va-t-il ?... Vers l'inconnu, vers le mystère ?... Non. Il n'y a dans sa nouvelle manière aucune obscurité, aucun élément énigmatique. Sa technique actuelle ne tend pas vers le raffinement, au contraire. L'écriture est presque fruste, elle ne redoute ni la gaucherie, ni la maladresse.

Elle est en réaction volontaire contre « l'écriture artiste », dont il est fort à la mode, en ce moment de parler avec mépris. L'orchestration est terne, morne, uniformément grise, avec des effets d'étrangeté qui fusent çà et là, mais avortent. Ce style admet la recherche... mais il ne va jamais jusqu'à la trouvaille. Les mélanges de timbres sont sans intérêt et n'enrichissent en rien l'orchestration moderne ». On ne saurait être plus violent, au fond, surtout lorsque l'on parle de l'œuvre d'un musicien tel que Roussel ! Vuillermoz, qui a — on l'oublie trop aujourd'hui — joué un rôle important dans le triomphe du Debussysme, n'a malheureusement pas su comprendre les tendances ultimes (si essentielles pourtant) de ses deux grands héros Debussy et Ravel. Les *Etudes*, les *Sonates* de Debussy sont pour lui des pages secondaires d'un compositeur miné par le mal et composant avec peine. Il ne soupçonne pas les horizons que ces dernières inventions découvrent et qui nous ravissent à présent. De Ravel aussi la *Sonate* pour piano et violon le peine, mieux encore : le *Concerto* en sol lui paraît une fâcheuse concession au goût du jour ! « On vit alors, écrit-il, Ravel, dont le caractère n'était pas aussi exceptionnel que le génie, se rapprocher insensiblement de ses détracteurs. Il essaya d'entrer dans leurs bonnes grâces et leur fit même quelques avances dans son écriture. Le règne de la « fausse note » étant, à ce moment-là,

dans tout son éclat, Ravel n'hésita pas dans le merveilleux *adagio* de son *Concerto* en sol à décaler quelques-unes de ses basses pour montrer qu'il était à la page ! Innocente faiblesse et affligeante coquetterie dont le résultat frappe aujourd'hui les observateurs les moins subtils. La phrase admirable dont la gravité et la tendresse méditative se développent avec tant de noblesse, traîne désormais avec elle ces oripeaux démodés qui portent trop artificiellement leur date en rappelant le snobisme d'une époque troublée... » Nous nous excusons de cette citation, déplacée certes en ce livre, mais il importait de montrer que Vuillermoz, lié à un passé, était incapable de suivre la marche de son temps, lors même que ses maîtres — ceux à qui il vouait un culte véritable — auraient dû lui ouvrir les yeux devant l'évidence. Vuillermoz avait ce défaut de se croire mieux habilité que les créateurs à juger de leur démarche. Se trompant aussi lourdement sur les derniers chefs-d'œuvre — et quels chefs-d'œuvre ! — de Debussy et Ravel, il ne pouvait comprendre a fortiori, la démarche si neuve, si personnelle, si décisive de Roussel. S'il trébuche sur le second thème de l'*adagio* du *Concerto* en sol, comment pourrait-il pénétrer dans la *Symphonie* en si bémol ? Il évoluera plus tard, reconnaîtra la maîtrise des ultimes chefs-d'œuvre de Roussel, mais pour l'instant, cette compréhension lui échappe.

On conçoit toutefois que l'attaque ait dû toucher Roussel au cœur. Mais l'homme est fort. « Silencieusement, modestement, discrètement... il va partir, il part, il est parti ». Il sait fort bien où il va et le chef-d'œuvre qu'est la 2e *Symphonie* mène à d'autres pages essentielles, aussi fondamentales pour leur auteur que pour toute la musique de notre pays. Vuillermoz lui-même devra plus tard en convenir.

Il fallait insister sur cette phase, aussi importante en un sens que celle du *Festin de l'Araignée*. Pas plus que Roussel ne s'est senti obligé par le triomphe du *Festin*, il ne se sent contraint par l'échec de la *Symphonie* en si bémol.

Cependant, nous l'avons dit, au milieu de ces tribulations, une grande joie lui est donnée. Il a découvert à Varangeville une propriété merveilleuse donnant sur la mer. C'est Vasterival qui va être lié désormais à la figure de Roussel et où il écrira, durant l'été, le meilleur de ses œuvres.

C'est là que, de 1922 à 1924, Roussel compose *la Naissance de la Lyre*. L'argument lui est fourni par Th. Reinach, à partir des *Limiers* de Sophocle. Après l'austérité et la rigueur de la *Symphonie* en si bémol, il invente une musique claire, franche, joyeuse qui, exécutée à l'Opéra en 1925, sera très favorablement accueillie.

Auparavant notre Théâtre National aura vu la

création, tant attendue, de *Padmâvatî*, le 1er juin 1923. Roussel avait dû longuement patienter avant de pouvoir assister à la première de son œuvre, il était du moins récompensé par la qualité de l'interprétation, sous la conduite de Ph. Gaubert. Le succès fut franc, en dépit des mauvaises langues, fort intriguées par l'œuvre, ces langues dont L. Laloy devait évoquer plus tard le souvenir :

« On voyait rôder dans les coulisses de l'Opéra et jusque sur la scène où ils se glissaient pendant les répétitions, en dépit des consignes, d'inquiétants personnages, musiciens ou poètes, en quête de pronostics. L'un d'eux n'avait pu se tenir de me demander, avec un fin sourire, si je comptais sur deux ou trois représentations...

« A l'entracte, nous nous étions réfugiés, Albert Roussel et moi, sur la scène, craignant d'entendre des propos désobligeants dans les couloirs envahis, dès la chute du rideau, par une foule très animée : les impressions certainement étaient vives, et nous avions pu, en passant, voir se former plusieurs groupes où l'on discutait ferme... Une pensionnaire de la maison qui avait été faire un tour dans la salle nous en rapportait ce propos : « C'est très bien, mais on craint que le public ne comprenne pas ». Cependant des amis s'approchaient de nous, sûrs déjà de la victoire... »

De fait celle-ci était complète : après l'accueil

réservé fait à la 2e *Symphonie*, ce succès rétablissait les ponts entre le public et le compositeur. Dans l'ensemble, la critique se montrait saisie par la qualité de l'œuvre. « Je crois sincèrement, écrit P. Dukas dans *le Quotidien*, que dans la nouvelle génération de musiciens, M. Albert Roussel est un de ceux qui en donnent l'impression la plus forte, par l'alliance du métier traditionnel et des recherches harmoniques les plus audacieuses, dont sa science règle le plus souvent le désordre. » D. Milhaud vante la sûreté d'une évolution « si logique et si directe, que nous ne pouvons que le suivre de tout notre cœur ». Et Auric : « *Padmâvatî* n'est pas une parure au goût du jour mise à la hâte sur quelque vieux thème. C'est une partition solide et pleine. Toutes les personnes sensées seront heureuses et fières de saluer avec nous un grand et durable musicien français ». Dans la *Nouvelle Revue Française*, B. de Schloezer s'attache surtout à la façon dont le musicien « traite les masses chorales et instrumentales avec une maîtrise parfaite et très personnelle et atteint des effets d'une puissance prodigieuse » tandis que, dans *le Temps*, H. Malherbe soupçonne bien que *Padmâvatî* « choquera sans doute nos traditionalistes les plus décidés. Mais personne ne pourra se dérober à la force de son charme ».

Dans *la Revue de France*, F. Schmitt et dans *la Revue Musicale*, E. Vuillermoz devaient en effet mener

l'attaque avec une violence presque sauvage. L. Vallas savait leur répondre avec tout l'à-propos qui convenait. S'ériger en juges et toiser de très haut une œuvre de cette importance, il y avait là un certain ridicule. Il était bon qu'on l'envoyât à la face de ceux qui s'y livraient sans trop s'en rendre compte...

A. Hoérée, à qui nous avons emprunté ces citations diverses, tout en notant le succès et l'audience de l'œuvre, en regrette un peu la complexité et note que l'énorme effectif requis en limite malheureusement les possibilités de montage. « Non seulement, ajoute-t-il, parce qu'elle est, avec l'*Antigone* d'Honegger, et le *Christophe Colomb* de Milhaud, l'œuvre la plus significative de notre théâtre d'après-guerre, mais surtout parce qu'elle possède à un très haut point les qualités qu'on dénie à la musique française presque par tradition : la force et la profondeur ».

Roussel ne s'endort pas sur ses lauriers. Il compose, nous l'avons dit, *la Naissance de la Lyre* qui sera créée en 1925. Entre-temps sa musique de chambre s'enrichit de pages délicates : le *Madrigal aux Muses* d'abord, pour trois voix de femmes à cappella (1923), deux mélodies admirables entre toutes, écrites pour le numéro de la *Revue Musicale* consacré à Ronsard : *Rossignol, mon mignon* et *Ciel, Aer et Vens* pour flûte et voix (1924), *Joueurs de flûte* pour flûte et piano qui groupe quatre pièces savoureuses : *Pan*, *Tityre*,

Krishna, M. de la Péjaudie (1924), la 2e *Sonate* pour piano et violon (1924) au merveilleux *Andante, Segovia* (1925), brève mais belle pièce pour guitare dédiée à l'illustre interprète espagnol, une *Sérénade*, op. 30 (1924) pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe qui est, elle aussi, l'une des compositions les plus sensibles et les plus chaleureuses de Roussel, un *Duo* pour basson et violoncelle ou contrebasse (1924), six *Mélodies* dépouillées, rigoureuses à l'extrême : les *Odes anacréontiques* (traduction de Leconte de Lisle) (1926).

Toutes ces pages, pour attachantes qu'elles soient, s'estompent quelque peu cependant, devant l'éclat des chefs-d'œuvre qui vont suivre et qui représenteront, pour tous les amis et admirateurs de Roussel, son style le plus parfait, le plus personnel, le plus achevé ; ce qu'on a pu appeler, non sans raison, son « classicisme ».

Le style du Maître • C'est bien le style d'un maître qui se révèle brusquement avec un pur chef-d'œuvre : la *Suite en fa*, op. 33 (1926). Roussel y témoigne d'une telle possession de son art qu'il a signé là, dans une œuvre relativement courte, l'une de ses compositions les plus parfaites.

S. Koussevitzky, alors chef du Boston Symphony Orchestra, avait commandé l'ouvrage. Le titre, les

THE STEVENS HOTEL

Site covers 80,000 square feet. Building 25 stories above ground, 4 below, enclosing 20,000,000 cubic feet. 3000 outside rooms, each with private bath. Largest and finest banquet hall in the world with seating capacity for 4000 guests. Many other banquet and meeting rooms of various sizes.

Exhibition rooms for conventions containing over 35,000 square feet.



POST CARD

THIS SPACE FOR ADDRESS ONLY



17 oct. 1930 Chicago.

Monsieur A. Hoérée
15 rue Olier
Paris (15e)
France

Chicago World's Fair 1933.



Hotel „Der Fürstenhof" — Berlin W. 9 am Potsdamer-Platz

9 janvier 1931

Cher ami,

J'ai eu hier une excellente répétition du Concerto avec Borowsky et l'orchestre de Kleiber. Je pense que les deux auditions d'aujourd'hui (répét. générale publique à midi et concert à 8 heures) ne seront pas moins bonnes.

Lettres d'Albert Roussel à Arthur Hoérée.

(Collection Arthur Hoérée)

Boston – 25 oct. 1930.

Cher ami, Deux mots en hâte et excusez ce chiffon de papier ! La symphonie a été donnée hier après-midi avec une admirable interprétation et a reçu du public et de l'orchestre un accueil extrêmement chaleureux... Autant que je puis en juger, après cette audition, c'est ce que j'ai fait de mieux et je crois bien que c'est l'impression générale. Ce matin, la critique est très élogieuse. — Ce soir, deuxième audition devant un public qui est, paraît-il, plus compréhensif encore et plus démonstratif que celui du vendredi après-midi. Je vous quitte pour me rendre à un déjeuner qui nous est offert par les musiciens français (ils sont une trentaine) de l'orchestre. Koussevitzky, chez qui nous sommes logés, a été on ne plus gentil pour nous et a conduit la symphonie avec un soin et un enthousiasme extraordinaires. — A bientôt, mille affectueuses pensées pour vous deux.

Albert Roussel



Albert Roussel.

(Photo Lipnitzki)

sous-titres : *Prélude, Sarabande, Gigue* pourraient donner à penser que, cédant au fameux « retour à Bach » prôné par Strawinsky et ses suiveurs, Roussel obéit au mot d'ordre et pimente de fausses notes un pastiche de musique classique. Les premières mesures peuvent d'ailleurs induire en erreur, si on limite l'écoute de l'œuvre à ce seul début. En fait, il n'en est rien. Roussel écrit une œuvre essentiellement moderne, dans sa conception comme dans son écriture, dans ses modulations comme dans son orchestration. Jusque dans sa rythmique, il déplace volontiers les accents avec une audace et une verve qui lui sont aussi personnelles. A la façon dont les ultimes sonates de Debussy, « musicien français », renouaient avec la tradition de notre art national le plus authentique, la *Suite en fa* établit un pont avec cette même musique. L'unité se fait toutefois dans l'esprit, non dans la lettre, car la langue est on ne peut plus personnelle, comme l'élan qui graduellement mène chaque pièce jusqu'à une sorte d'éclatement sonore, *fortissimo*, où culminent tout à la fois la verve du prélude, l'humour de la gigue ou plus encore la noble, la pudique et profonde émotion de la sarabande, une des pages les plus achevées qui soient sorties de la plume de Roussel.

La même année, après un *Bardit des Francs*, chœur avec accompagnement de cuivres et de batteries, Roussel met en chantier un chef-d'œuvre discret, d'une

qualité extrême : le *Concert* pour petit orchestre, op. 34, moins spectaculaire sans doute que la *Suite en fa* et qui fut accueilli avec moins d'enthousiasme, mais dont le charme, la poésie, la beauté sont intenses. Le *Concert* sera achevé en 1927, année non moins importante puisqu'elle voit éclore, outre une *Sarabande* pour petit orchestre, destinée à l'*Eventail de Jeanne* (œuvre commandée à neuf compositeurs : F. Schmitt, M. Ravel, J. Ibert, Roland-Manuel, D. Milhaud, M. Delannoy, F. Poulenc, G. Auric et P.-O. Ferroud, par Mme Jeanne Dubost), et deux *Poèmes Chinois*, op. 35 (dont la *Réponse d'une épouse sage*, joyau incomparable), le *Concerto* pour piano et orchestre, op. 36, dont l'*adagio* central, statique, hiératique, est peut-être l'une des pages les plus profondes, les plus impressionnantes qu'ait composées Roussel (nous avons d'ailleurs vu plus haut, de l'aveu même de son auteur, sa signification profonde). Moins célèbre que le *Concerto* en sol de Ravel, son cadet (celui-ci date de 1930-31), il semble pourtant avoir été écouté de fort près par le magicien de Montfort-l'Amaury. La parenté du thème de l'*adagio* de Roussel avec le second de l'*adagio* de Ravel, tous deux sublimes, au demeurant, n'est peut-être pas absolument fortuite. Elle ne réduit en rien, est-il nécessaire de le dire, la perfection des œuvres.

En 1928, Roussel, répondant à une interview pour *le Guide du Concert*, précise, avec cette objectivité et

cette lucidité que nous lui connaissons, l'évolution de son art depuis la *Symphonie* en si bémol :

« Cette symphonie, déclare-t-il, me fut-elle un enseignement ? A partir de ce moment, sans exclure le principe du développement mené suivant la logique de l'idée et la signification intime de l'œuvre, je rêvai d'une manière plus dépouillée, plus épurée, plus schématisée. De cette tendance de mon esprit naquirent successivement la *Suite en fa*, la *Sérénade*, le *Concert* pour petit orchestre, et, tout récemment, le *Concerto* pour piano. Dans ces œuvres, je crois avoir adopté un style plus clair, aboutissement d'une recherche plus complètement personnelle poussée vers la réalisation d'une musique pure. Actuellement, je termine le *Psaume LXXX*. Il témoigne du dernier état de mes recherches dans une forme qu'il m'a plu d'adopter. »

Le *Psaume* de Roussel devait venir couronner les fêtes du soixantenaire réalisées à Paris en 1929. Un Comité, fondé en vue d'organiser la célébration de cet anniversaire, vivement appuyé par les adhésions qu'il reçoit, décide, devant l'accueil réservé au projet, d'étendre les festivités à plusieurs manifestations échelonnées sur une semaine entière. Preuve manifeste de l'audience que la musique de Roussel avait obtenue, peu à peu, sans nulle publicité importune, par ses seules vertus. Cet art rigoureux, pudique, sans recherche d'effets, a su conquérir un vaste public et les

cérémonies du soixantenaire montrent bientôt que Roussel est devenu, avec Debussy et Ravel, l'un de nos musiciens les plus grands, même les plus populaires.

La Semaine est inaugurée par un Concert Straram dont le programme est dense à souhait : Deuxième *Symphonie*, *Concerto* pour piano, *Pour une Fête de Printemps* et deux fragments de la *Petite Suite* qui viennent juste d'être achevés. Le triomphe qui accueille ce premier concert révèle aussitôt l'importance d'un tel Festival.

Puis, à l'ancien Conservatoire, Pierre Maire, pianiste, et Régine de Lormoy (Mme A. Hoérée), cantatrice, donnent une soirée Roussel consacrée aux mélodies et à l'œuvre de piano. Deux premières auditions sont inscrites au programme : une *Vocalise* et une harmonisation spirituelle d'une vieille chanson champenoise *(O bon vin, où as-tu crû ?)*.

Salle Gaveau, un troisième récital met en valeur la musique de chambre : *Divertissement*, *Joueurs de Flûte*, *Sonatine* pour piano, *Impromptu* pour harpe, Deuxième *Sonate* pour violon et piano, *Sérénade*. En outre, C. Croiza chante les plus fameuses mélodies du compositeur, avec, en première, *Jazz dans la nuit*, promise à un grand succès. En outre, C. Beck, Honegger, Hoérée, Ibert, Poulenc, Tansman, Milhaud et M. Delage, ayant composé une suite d'hommages à Albert Roussel (publiée en supplément du numéro de la *Revue Musicale*

consacré au musicien à l'occasion de cet anniversaire), ils sont également créés au cours du même concert.

Enfin, à l'Opéra, a lieu le gala qui marque le point culminant de cette célébration : la *Fanfare pour un Sacre païen*, les *Evocations*, le *Festin de l'Araignée*, la *Suite en fa*, le *Psaume LXXX* surtout, créé à cette occasion, sont exécutés par l'Orchestre Lamoureux dirigé par A. Wolff, avec le concours des chœurs (Schola Cantorum de Nantes) et de M. Jouatte, ténor. Le succès est considérable. A. Roussel, appelé sur la scène, connaît le triomphe des humbles, d'autant plus grand qu'il s'appuie sur la seule valeur. Tous les amis sont là : J. Rouché, Laloy, V. d'Indy, Gaubert, Honegger, Ibert, tant d'autres. Il est beau que, trente-cinq ans après avoir abandonné la mer pour la musique, Roussel mérite de voir sanctionner de la sorte un choix aussi difficile que douloureux. Il est beau aussi que la création majeure du Festival soit le *Psaume LXXX*, la seule œuvre à thème ouvertement religieux de Roussel.

Il ne faudrait pas, de ce fait, vouloir trop conclure. Roussel, élevé chrétiennement, avait perdu pratiquement tout contact avec l'Eglise. R. Bernard, dans sa biographie de Roussel riche en citations de fragments épistolaires, toujours précieux — et auxquels nous avons eu recours avec joie — insère deux textes spécialement intéressants à ce sujet. Le premier, du 8 mai 1916, est une affirmation d'agnosticisme dont

il s'ouvre à sa femme : « Rien n'est plus bête que la négation absolue, le sectarisme, la persécution d'une idée religieuse quelconque, et rien n'est plus respectable qu'une croyance, un espoir intime, vraisemblable ou non, que chaque être a le droit de nourrir au fond de lui-même. De là aux pratiques imbéciles, aux dogmes à dormir debout, aux réclames, à la publicité, à l'intervention bruyante et indiscrète de toutes les religions, il y a un abîme que j'espère bien que nous ne franchirons ni l'un ni l'autre, n'est-ce pas ? »

Il serait évidemment absurde de conclure d'un tel texte que Roussel était « croyant » ou « athée ». Respectant l'indépendance de chacun, on peut penser que le spectacle des manifestations religieuses auxquelles il avait assisté, en Europe, en Afrique et en Asie, dans des religions et des rites divers, avait éteint une pratique plus reçue qu'acceptée, plus traditionnelle que vivante. Peut-être aussi le mysticisme exalté de la Schola l'avait-il dégoûté du christianisme bigot et étroit, il se peut. Songeons aux conflits Eglise-Etat de 1904 et au climat qu'ils créèrent ! Il serait certainement faux d'en conclure qu'il avait sombré dans un scepticisme absolu. Le 24 octobre 1916, il écrit : « J'ai passé aujourd'hui mon après-midi à la ville. J'ai été m'asseoir dans la cathédrale, immensité d'ombres grandioses où tremblotaient de loin en loin quelques lueurs de cierges. Et là, presque seul, dans un silence

d'une grandeur et d'une majesté extraordinaires, j'ai passé un moment inoubliable. Quel merveilleux décor pour se recueillir et pour rêver... »

M. Pincherle a écrit excellemment à ce sujet : « (Roussel) n'était certes pas athée, il croyait à un au-delà où se retrouveraient les êtres chers (rappelez-vous le trait que j'ai déjà relaté plus haut, à propos de l'*adagio* du *Concerto* pour piano). Il respectait profondément les croyances d'autrui, mais il n'était rien moins que pratiquant. On évoquait devant lui le souvenir dramatique du jour où, en 1890, pendant sa croisière à bord de l'*Iphigénie*, la tempête qui faisait rage avait précipité à la mer le quartier-maître Guilherm, chef de la grand-hune. Comme on demandait à Roussel : « Vous n'avez pas eu peur pour vous ? » — « J'avais mon scapulaire », fut la réponse. On ne sut jamais s'il ironisait ou si c'était là une survivance de sa première éducation chrétienne. »

Nous admettrions volontiers, on s'en doute, la deuxième hypothèse que le *Psaume LXXX* ne contredit pas. « Œuvre décorative » a-t-on dit à son propos. Elle est plus et mieux que cela : un cri d'appel, plus proche sans doute de la prière de David que de la liturgie traditionnelle. En fait, le *Psaume LXXX* est une œuvre chaleureuse, fervente. Elle rejoint bien d'autres pages de Roussel dont le climat intérieur, fait de réserve et de méditation, nous semble procéder de la

même attitude « religieuse », celle du silence, de l'adoration devant le mystère. En tout cas, d'un être si réservé, si pudique, il ne fallait attendre aucune confidence sur un plan aussi secret : sa musique seule parle assez à qui sait l'entendre. Comme du reste telle phrase de son journal de voyage aux Indes, le 9 novembre 1909, citée par M. Pincherle, où il est question d'un temple abandonné : « un vieux temple sympathique où circule un peu de brise fraîche, et dont une porte s'ouvre sur la mer, cependant que dans le sanctuaire qui s'efface se dresse « l'Eternel Lingam ». Rien de plus saisissant et de plus grandiose dans sa simplicité, ajoute Roussel, que la présence de ce symbole de l'énergie toute-puissante, solitaire et immobile, vis-à-vis de la source mobile et changeante de notre vie terrestre ». Voilà assurément qui mérite d'être médité...

Si le soixantenaire trouve son apogée dans la création du *Psaume LXXX*, il s'en faut pourtant que ce Psaume soit un *Nunc dimittis!* En fait, Roussel compose en 1929 et 1930 quelques-unes de ses plus belles partitions, promises d'ailleurs à une carrière triomphale : déjà la *Petite Suite* pour orchestre et le Deuxième *Trio* pour flûte, alto et violoncelle, écrit en une quinzaine de jours, mais plus encore la Troisième *Symphonie* en sol mineur, op. 42, commandée par S. Koussevitzky, pour fêter le cinquantième anniversaire de la fondation du Boston Symphony Orchestra.

C'est un chef-d'œuvre absolu qui convainc jusqu'à Vuillermoz ! Roussel, qui est allé en Amérique, a pu assister au triomphe de son œuvre : « Autant que je puisse en juger, après cette audition, écrit-il le 25 octobre 1930, c'est ce que j'ai fait de mieux et je crois bien que c'est l'impression générale... » Puis Serge Lifar monte à l'Opéra le 22 mai 1931 un ballet composé l'année précédente : *Bacchus et Ariane*, op. 43 qui connaît un non moins vif succès. *Bacchus* viendra prendre le relais du *Festin* et est promis à un renom aussi grand près d'un vaste public. La Deuxième *Suite*, extraite du ballet, au moins aussi belle que la 2e Suite de *Daphnis et Chloé* de Ravel, aussi brillante et scintillante, fera son tour du monde sous la baguette des meilleurs chefs.

L'étonnant de cette musique est aussi sa jeunesse. Il faut se forcer pour croire aux faits : c'est-à-dire que Roussel vient alors d'atteindre soixante et un ans. Certes, le métier irréprochable, la qualité de l'écriture, la force, même la puissance de ces pages, leur sûreté, témoignent d'une maîtrise qui ne saurait être le fait d'un musicien encore novice. Mais la flamme, l'allégresse rayonnante, l'enthousiasme qui soulèvent ces partitions, révèlent une jeunesse d'âme étonnante, privilège des grands esprits et des grands cœurs.

Après ces pages symphoniques, Roussel se repose

dans la musique de chambre. A la suite de quelques mélodies : *A Flower given to my Daughter*, *Hommage à J. Joyce* et deux exquises *Idylles*, il compose son *Quatuor* à cordes en ré majeur, op. 45 (1932), monument digne de l'ancien professeur de contrepoint à la Schola : vigoureux, charpenté, il aura tôt fait de s'imposer. Suivent quelques petites pièces : une *Fugue* pour piano, deux nouveaux *Poèmes chinois*, op. 47, et une pièce pour fanfare : *A glorious Day*.

Mais, en même temps, fait qui peut surprendre, Roussel met en chantier une composition plus vaste d'un genre fort nouveau pour lui. « On s'étonnera peut-être de me voir, à mon âge, aborder l'opérette après avoir écrit pour le Concert ou le Théâtre un assez grand nombre d'ouvrages d'un genre tout différent... Mon ami Nino, à qui j'avais parlé, il y a quelques années, de ce désir que j'éprouvais d'écrire une partition légère, amusante, m'apporta un jour un livret spirituel, original, qui devait adopter comme titre *le Testament de Tante Caroline* et je me suis mis aussitôt à l'œuvre. Je dois dire que ma tâche a été singulièrement facilitée par l'allure souple et musicale, le rythme précis des vers du charmant auteur d'*Angélique* (J. Ibert)... Ma partition, au reste, n'a aucune prétention à innover ; elle s'efforce simplement d'être claire, agréable à entendre, accessible à tous. Elle aura la chance d'être dirigée par le chef jeune et ardent qu'est

Roger Desormière et interprétée par des artistes de premier plan... »

Il n'est guère étonnant, en réalité, que Roussel se soit penché sur un genre pour lequel il avouait, dans une lettre de guerre citée plus haut, on s'en souvient peut-être, une sympathie non déguisée : Offenbach, R. Hahn lui laissaient de bons souvenirs. Roussel se distrait dans cette tâche, tandis qu'il mène parallèlement des compositions plus sérieuses : « Je travaille toujours, écrit-il le 13 mars 1932, à mon *Quatuor* à cordes dont j'ai terminé trois morceaux sur quatre. Et je me repose avec l'opérette dont j'ai fait le premier acte... »

L'œuvre, bien que favorablement accueillie, est un peu oubliée, mais le Festival de Schwetzingen l'a remise récemment à l'honneur.

Après cette parenthèse, Roussel revient à des pages plus profondes : d'abord trois *Pièces* pour piano op. 49, denses, musclées, vigoureuses à souhait, puis des mélodies : *Cœur en péril* et l'*Heure du retour*, ainsi qu'un morceau pour pipeau et piano, *Pipe in D major*, et l'*Andante et Scherzo* pour flûte et piano, digne du grand Roussel.

Cependant une pneumonie survient qui donne quelques craintes, car la santé du musicien a toujours

été précaire. Heureusement l'alerte, quoique sérieuse, n'entraîne aucune suite fâcheuse. Roussel, en convalescence à Cannes, semble fêter son retour à la santé dans une composition brève mais admirable, la *Sinfonietta* op. 52 pour cordes, écrite sur la demande de Jane Evrard et créée par cette dernière avec un succès tel que l'œuvre fut aussitôt bissée de bout en bout.

Et comme l'appétit vient en mangeant, Roussel donne une glorieuse suite à ce coup de maître en composant sa 4e et dernière *Symphonie* en la majeur op. 53 (1934) qui sera créée l'an suivant au Concert Pasdeloup par A. Wolff. Là encore, le public témoigne d'un vif enthousiasme, bissant le *scherzo*.

A la demande d'H. Scherchen, Roussel compose en 1935 un ballet chanté *Aeneas*, qui est une sorte de conclusion sobre et grandiose à la grande phase créatrice, « classique » ouverte par la *Suite en fa*. *Aeneas*, de par son sujet, est traité par Roussel comme un drame sacré. L'œuvre pourrait être mise en parallèle avec le *Psaume LXXX*. Elle a la même force, plus de retenue peut-être, de solennité encore. C'est une des architectures les plus belles qu'ait sans doute édifiées le compositeur. Comme le *Psaume*, elle prouve son sens religieux et la qualité de son âme. Créée pendant l'Exposition Internationale de Bruxelles, le 31 juillet, l'œuvre est vivement acclamée.

Les dernières œuvres et la mort • Les dernières années de Roussel sont marquées par des incidents que les anciens auraient pris pour prémonitoires. Au mois d'août 1935 en pleine nuit, le feu dévaste un bois proche de Vasterival. Le musicien doit fuir en hâte, emportant avec lui ses manuscrits. Heureusement il en est quitte pour la peur : la propriété échappe au péril. Mais Roussel est secoué profondément.

Pourtant, il retrouve sa bonne humeur, sa verve pour écrire en 1936, après un *Prélude* pour le 2e acte du *14 Juillet* de R. Rolland, une *Rapsodie Flamande* op. 56, chant de joie s'il en fut, puis un *Concertino* pour violoncelle et orchestre op. 57. Il doit cependant en interrompre l'orchestration sous la menace d'une angine de poitrine et gagner Nice.

Mais il ne se laisse pas abattre et revient bientôt à Paris achever l'œuvre en cours et se dévouer à des tâches importantes qui lui sont confiées : présidence de la Section Musicale de l'Exposition Internationale de 1937, présidence du Festival de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine à Paris. Il se donne sans compter à son devoir et c'est très fatigué qu'il regagne Vasterival où en 1937 il achève le *Trio* à cordes op. 58 qui sera sa dernière œuvre entièrement composée.

Cependant sa santé s'altère et force lui est d'aban-

donner son domaine normand : « Nous avons dit un adieu définitif et mélancolique à ce Vasterival tant aimé, aux bois, aux prés, à tout ce que nous avions créé là-bas avec joie et que nous allons laisser..., écrit-il à R. Dumesnil. Et maintenant nous ne savons plus où diriger nos pas, car la campagne sans la mer ne me sourit guère, et la Côte d'Azur est trop brûlante à cette époque. On me conseille vivement une plage de l'Océan, bien abritée du vent, près de Royan, et peut-être tenterons-nous le voyage à la fin de ce mois... »

Le 28 juillet en effet, il part pour Royan. Toujours courageux, il travaille à un *Trio* pour hautbois, clarinette et basson qui sera son chant du cygne, car le 13 août il lui faut s'aliter, laissant la partition en suspens. La dernière note, le ré du hautbois, marque de façon infiniment émouvante l'interruption fatidique. A. Hoérée conserve pieusement ce manuscrit précieux, avec le buvard dont se servait Roussel. C'est à lui d'ailleurs qu'est adressé l'ultime message écrit du musicien : « Le temps très beau jusqu'ici est un peu troublé aujourd'hui, et je m'en ressens. Espérons que cela ne durera pas... »

Malheureusement, l'état empire, une dure crise cardiaque finit par avoir raison du lutteur, le 23 août, peu avant quatre heures de l'après-midi.

C'est le 27 qu'au cimetière marin de Varengeville (où Braque viendra le rejoindre plus tard), entouré de

sa femme, de ses amis, de nombreux musiciens ; en présence de D. Lazarus, représentant le ministre de l'Education nationale, Roussel est inhumé, devant cette mer qu'il avait tant aimée.

Au cours d'une séance privée de *la Revue Musicale*, l'*Andante*, seule partie achevée du *Trio* d'anches, est exécutée, le 30 novembre. Bientôt, un Festival Roussel dirigé par Ch. Münch, dresse un ultime hommage à l'artiste disparu en cette année 1937, cruelle pour la musique française, puisqu'elle vit mourir également G. Pierné et M. Ravel.

L'homme •

Avant de terminer ce rapide survol d'une vie, il importe de fixer les traits, la physionomie du héros.

A. Hoérée a décrit à merveille « ce Français du Nord qui semble échappé d'une toile de Velasquez : visage fin, front droit, petits yeux vifs, nez mince, lèvres dessinées, moustache tombante et courte barbe en pointe... ». Les photographies font revivre les yeux, vifs et pétillants de malice, tandis que la commissure des lèvres se fait volontiers narquoise. Mais le visage rayonne de bonté. L'intelligence en éveil se tempère d'indulgence.

Phénomène rare en notre siècle, Roussel a été d'un

désintéressement absolu. A. Hoérée en donne quelques exemples dont chacun est merveilleux : « Quand on joue sa musique, il ne demande pas d'entrée et paie au besoin sa place, faute d'invitation. Il détourne au bénéfice de camarades moins bien partagés mainte commande rémunérée. Nous l'avons vu, au Comité de la S. I. M. C., refuser l'inscription de sa Quatrième *Symphonie* au programme d'un Festival, estimant que la Société avait pour but de faire connaître les jeunes et qu'il ne devait point leur usurper une chance. Quand il est nommé président de la Section Musicale de l'Exposition de 1937, il obtient, du ministre, qu'on rétribue convenablement les quelque vingt compositeurs qui illustreront les Fêtes de la Lumière. Vous y chercheriez en vain le nom de Roussel... » Cette cascade de faits est assez impressionante. Elle nous prouve la qualité de l'homme, ce qui est encore préférable à celle du musicien. En Roussel point de hiatus de l'un à l'autre : l'alliage est pur. Artiste et homme sont de même matière. Nulle rupture de l'un à l'autre, phénomène qui n'est pas si courant.

Certes, jamais Roussel n'a connu la misère. De famille aisée, il a pu vivre sans réels soucis pécuniers. Mais l'épreuve ne l'a pas ménagé. Il a montré dans l'adversité, une adversité à laquelle précisément son aisance matérielle aurait pu le rendre mal préparé, le fond véritable de son âme. Nous avons insisté sur les

deuils qui ont frappé son enfance à coups redoublés. La guerre ne le trouve pas moins généreux : alors qu'il pouvait échapper à la tourmente, il l'affronte au contraire par sentiment du devoir. Sa santé, déjà faible, et cause de sa réforme, y sera atteinte de façon définitive. Nul enthousiasme inconsidéré dans son action, nul goût douteux d'héroïsme. Et tandis que la tempête l'oblige au silence, à l'inaction, il médite et prépare déjà des œuvres, réalise le changement de climat qu'entraînera derrière lui l'orage et se sent prêt à l'affronter humblement, modestement, résolument aussi : déjà, d'une plume ferme, il trace les lignes maîtresses d'un style nouveau.

Ce qui frappe dans ce tempérament, c'est l'honnêteté foncière, la droiture, la loyauté, la franchise, ces qualités qui font de lui « le dernier musicien-chevalier » selon la belle expression d'A. Hoérée.

Si Roussel a édifié une œuvre imposante, en dépit du voisinage écrasant de Debussy et de Ravel, et bien qu'il soit venu relativement tard à la musique, c'est parce qu'il a fourni un labeur acharné. Nous avons signalé comment à Paris, travaillant avec Gigout, il mène une vie isolée et austère pour mieux tirer parti d'un temps de formation dont il mesure l'importance et le prix. Toute sa vie il s'impose un programme de journée rigoureux dont A. Hoérée a décrit les phases principales :

« En bon capitaine, il se met tôt à l'ouvrage. Tout seul il déjeune, pour crayonner plus à l'aise quelque équation différentielle ou un calcul astronomique, car Roussel reste mathématicien. Quand huit heures sonnent le réveil, déjà le piano dévide régulièrement un *Prélude et Fugue* de J. S. Bach. Après le travail de l'esprit et des doigts, un peu de culture physique et quand la maison a repris son activité, l'artisan est déjà dans son studio, devant la grande table de travail où tiennent à l'aise les quarante portées d'orchestre du papier à musique.

« Un visiteur interrompt parfois le calme des après-midi. On fait le tour de la propriété, on descend par les sentiers du bois jusqu'à la mer. Voici le crépuscule et la promenade quotidienne, et puis l'heure où la lampe s'allume, la bonne vieille lampe d'autrefois, si douce, si intime. Une symphonie classique jouée à quatre mains avec le maître ou encore, privilège rare, la lecture de la partition en cours, voilà un régal de joie pour l'hôte musicien... »

Cette discipline de marin a réglé toute sa vie : c'est à elle que nous devons une moisson si riche. Si l'on excepte la guerre en effet, le catalogue de Roussel s'accroît régulièrement d'année en année. Par phases, le plus souvent, des œuvres lyriques ou symphoniques alternent avec les pages de musique de chambre. Cer-

tains travaux, plus amples, plus difficiles, entrecoupés par la maladie ou les voyages, retiennent plus de temps, telle la Deuxième *Symphonie*. Mais dans cette existence retirée, nulle trêve, nul véritable repos. La dernière année de sa vie seulement il avoue : « J'ai soixante-huit ans passés, j'ai beaucoup travaillé et suis un peu las ; je voudrais me reposer, profiter de la vie... » Encore l'a-t-on vu, jusqu'à la crise finale, il compose et la mort laisse son ultime *Trio* inachevé...

Tous ceux qui l'ont connu notent la correspondance parfaite qui existait entre lui et le domaine de Vasterival où il passait ses vacances. Cette demeure normande, située entre Sainte-Marguerite-sur-Mer et Varengeville, dominant la mer, a été comme le lieu de réconciliation entre le musicien et le marin. N'est-il pas émouvant de songer qu'à quelques kilomètres de là, avant même Dieppe si proche, se situe la plage de Pourville où en juillet, août, septembre 1904, Debussy orchestra *la Mer* ? Ainsi le destin une fois de plus réunit-il le souvenir de ces deux grands maîtres de notre musique, si proches, si distants aussi.

C'est là, dans le cimetière de Varengeville, que repose Albert Roussel, selon le vœu même qu'il avait formulé à sa femme le 25 juin 1917 : « La mer, ma Fratzele, la mer !... Il n'y a rien de plus beau au monde n'est-ce pas ? Et c'est en face de la mer que

nous irons finir nos existences et que nous irons dormir pour entendre encore au loin son éternel murmure. Je regrette d'avoir laissé à la maison ces vers admirables de Verhaeren que je t'ai lus un jour, te rappelles-tu, et qui t'avaient si fortement impressionnée. Réaliser la même chose en musique, arriver à suggérer l'émotion, la sensation de puissance et d'infini, de charme, de colère, de douceur, de tout ce qu'il est possible de ressentir que recèle la mer, ce doit être la plus vaste joie qui soit donnée au monde à un artiste dans le domaine de son art, et, quand on y réfléchit, il semble bien que ce soit une tentative ridicule et folle. Et pourtant, si les vers de Verhaeren arrivent à donner d'une façon saisissante cette impression de grandeur et de puissance, pourquoi la musique, qui est infiniment plus apte à rendre les choses élémentaires et imprécises, n'y arriverait-elle pas aussi ?... »

Une telle phrase est tout à la fois la clef d'une œuvre et d'une vie. Il faut cependant lui en associer une autre qui en dit long sur le caractère de l'homme dont certains critiques ont pensé stigmatiser l'apparente froideur de l'œuvre — comme si la pudeur n'était point l'expression suprême de la chaleur du cœur : « La musique est, avec la poésie et plus encore peut-être que la poésie, l'art par excellence, car elle a le don de transfiguration, et elle s'adresse surtout à ceux qui « aiment » et à ceux qui, comme disait Saint

Augustin, « aiment à aimer ». Et l'art est le plus grand ressort de l'univers. »

Si de telles déclarations révèlent l'homme, elles introduisent également à l'œuvre qu'il nous faut maintenant étudier.

L'ŒUVRE

Il est difficile de définir en quelques mots l'art de Roussel. Non que cet art manque de personnalité : il est au contraire reconnaissable entre tous, mais que que ses aspects soient si multiples, si variés, si divers, qu'il semble difficile de les ramener à quelques éléments essentiels. En fait, l'œuvre exprime le compositeur, tel que nous avons tenté de le dépeindre. A son image, elle est toute délicatesse et noblesse. Raffinée, mais vigoureuse, elle sait rester toujours maîtresse d'elle-même. Elle manifeste une grande pudeur, une extrême retenue et, preuve de son aristocratie véritable, se plaît à évoquer la truculence, la joie populaire, sans jamais tomber dans le vulgaire ou le laisser-aller.

Un Scherzo de Roussel est toujours pétillant de malice. Le décalage des accents rythmiques, le chant de la trompette soliste peuvent un instant donner à craindre que l'œuvre s'égare dans un débraillé, hors propos dans le cadre d'une Symphonie ou d'une Suite.

Cette atmosphère de kermesse flamande qu'il sait créer en quelques mesures reste toujours magistralement suggérée, sans que jamais il ne s'y appesantisse. Roussel, en bon marin, sait affronter les écueils, les frôler, n'y pas sombrer. Il se plaît à prendre quelques risques, mais toujours il ramène son vaisseau au port.

Par ses origines flamandes, il a le sens de la santé populaire, de la couleur, de l'ironie, voire de la truculence. Il est doué d'une puissance, d'une vigueur prodigieuses. A. Hoérée nous rappelle aussi ses ascendances plus proprement françaises, champenoises : « clarté... discrétion... tendresse voilée dont le sourire pudique cache une profonde sensibilité ».

Ce sont finalement ces contrastes qui donnent à l'art de Roussel sa vraie richesse, sa diversité. Par la marine, le musicien a reçu une formation scientifique et sa rigueur de mathématicien se ressent dans ses œuvres. Mais par la mer, il a aussi reçu un don poétique ou plutôt il a développé les richesses de ce don, chez lui innées. Maître en contrepoint, exigeant sur le chapitre de l'invention rythmique, il aime avec prédilection la flûte ou la voix, c'est-à-dire finalement le souffle humain qui, par nature, use de souplesse et de liberté au regard de la main. Maître par excellence du scherzo où il excelle, on doit dire que Roussel est l'un des rares musiciens français à composer d'aussi riches et profonds adagios. Et encore, l'on ne sait

souvent s'il faut préférer son œuvre symphonique à sa musique de chambre, ses mélodies à ses pages instrumentales, tant, en chacun de ces domaines, il a su trouver son style personnel, et l'épanouir si pleinement qu'on pourrait juger chacun d'eux comme son terrain d'élection.

Il est classique sans doute, si l'on veut, mais romantique aussi, un peu à l'inverse de Berlioz qui, romantique, avait aussi un tempérament classique au plus intime de lui-même (ce dont témoignent en particulier *les Troyens*). Jamais son œuvre ne tombe dans la froideur glacée de certaines pièces du Strawinsky néo-classique. Et pourtant sa dernière période est un véritable classicisme, un équilibre et un épanouissement.

C'est dire combien il paraît difficile de définir l'art de Roussel. Et cela d'autant plus que le musicien a évolué, que, parti de premiers ouvrages encore un peu scolaires et tributaires des cadres franckistes, il a été saisi par l'emprise de l'impressionnisme debussyste, avant même de se trouver dans sa personnalité la plus pure.

Le dernier des contrastes de l'art de Roussel est peut-être qu'ayant composé sans chercher le succès, il ait trouvé celui-ci et que, finalement, certaines de ses œuvres soient passées au rang des plus fameuses — osons le mot — des plus populaires du siècle. Il

écrivait pourtant le 3 janvier 1916 : « Il n'est pas nécessaire qu'une symphonie ou un drame deviennent aussi populaires qu'une chanson de Mayol. La musique est l'art le plus fermé et le plus inaccessible. C'est du musicien bien plus encore que du poète qu'on peut dire qu'il est complètement isolé dans le monde, seul avec son langage plus ou moins incompréhensible. A part deux ou trois belles œuvres qu'on pourrait écrire pour le peuple, pour des fêtes analogues aux fêtes suisses et qui seraient comme de grandes fresques largement brossées, tout le reste, dans l'état réciproque actuel de la musique et de la foule, sera toujours destiné à de très rares auditeurs... »

Toujours lucide, Roussel a bien compris que le champ d'expansion donné à la musique par le progrès n'était pas sans danger. Il l'avouait dans la revue *Le Point* en 1936 : « Certes, les musiciens auraient mauvaise grâce à se plaindre de voir la musique tenir, dans la société moderne, la place prépondérante qu'elle occupe aujourd'hui. Et pourtant, jamais elle n'a eu davantage besoin d'être défendue, jamais ne se fit sentir aussi impérieusement la nécessité de la faire connaître et de la faire aimer. De la protéger aussi contre ceux qui prétendent la travestir à leur gré ou transformer son sourire en grimace. Dans cette diffusion éperdue de tous les chefs-d'œuvre de la musique en même temps que des plus navrantes platitudes, il

est indispensable que des voix se fassent entendre qui donnent à l'auditeur inquiet, nouveau venu à la musique, des possibilités de compréhension et de discernement, qui lui apprennent à choisir, non d'après les canons d'un rigorisme étroit mais en se référant à ces lois éternelles auxquelles d'instinct tout musicien-né obéit et qui, secrètement, presque à son insu, le portent à séparer, quelles que puissent ses tendances, ce qui appartient vraiment à son art de ce qui lui restera à jamais étranger... »

Avec ses dons Roussel aurait pu devenir aisément un compositeur populaire. Mais il aimait trop la musique, il la vénérait trop pour accepter de ne la point servir, pour s'en servir. Et c'est finalement peut-être ce qui rend son art si précieux au regard de ses admirateurs : Roussel n'a jamais écrit sans renouveler sa profession de modestie, sans se persuader que selon sa formule si souvent reproduite : « le culte des valeurs spirituelles est à la base de toute société qui se prétend civilisée et (que) la musique, parmi les arts, en est l'expression la plus sensible et la plus élevée ». Cette attitude qui n'avait rien de guindé et qui a donné naissance à des œuvres d'allure souvent insouciante et joyeuse, confère toujours à sa musique un souci de qualité jusque dans le détail, un désir de perfection et de beauté qui sont inimitables et, aujourd'hui encore, restent sans prix.

La Technique • Dans le cadre nécessairement restreint de ce livre, il nous est impossible d'étudier le style de Roussel sous l'angle technique. Du reste, cette analyse, ébauchée par L. Vuillemin dans son ouvrage, à propos de *Padmâvatî*, a été menée définitivement et de main de maître, à deux reprises, par A. Hoérée, le disciple et l'ami, le meilleur connaisseur de Roussel, à qui ce livre doit beaucoup. Déjà dans la *Revue Musicale* d'avril 1929, puis — sous forme résumée — dans son ouvrage sur Roussel. Cette étude est fondamentale. Elle a d'ailleurs été approuvée et confirmée, à l'époque, par le compositeur lui-même.

A. Hoérée a d'abord montré que, du point de vue modal, Roussel faisait appel à des gammes excessivement diverses : modes grecs (hypodorien, dorien, hypolydien, myxolydien, phrygien, hypophrygien), mais, plus encore, modes altérés à l'image de la musique hindoue aux soixante-douze modes...

D'où la mélodie roussélienne modale avec ses autres caractères propres : courbes aux grands intervalles, déplacement des appuis rythmiques, chromatisme, modulation (avec l'instabilité modale qui en découle). Cette veine mélodique de Roussel est frappante, et chez lui les thèmes sont facilement développés, surtout ils se déploient sans contrainte, suivant une

invention qui se renouvelle elle-même, à la façon du *Faune* debussyste.

L'harmonie est issue de l'atmosphère modale et par le renouvellement de ce climat, Roussel arrive à un enrichissement inouï de ses accords et de son contrepoint : témoin le fameux accord initial de *Pour une Fête de Printemps* qui est caractéristique de la polymodalité chère à Roussel.

Le rythme précis, vigoureux, mais excessivement fluide et mobile, est non moins typique, au point que Roland-Manuel a voulu y voir le secret de « la belle unité, de cette intime et profonde cohérence » de sa musique. « Toute sa vie, dit-il, est ordonnée au rythme qui lui confère une souplesse harmonieuse, car la symétrie n'est pas son fait. Mouvante architecture qui défie l'analyse. Aucune musique ne concède moins aux exigences des yeux. Il n'est que de la suivre, comme on suit les volutes de la cantilène grégorienne, dans leur imprévisible déroulement ». Rien de plus faux que de parler de « retour à Bach » à ce propos. Si le *Prélude* de la *Suite en fa* dévide imperturbablement ses croches, c'est pour amener peu à peu aux savoureuses audaces rythmiques qui, d'abord isolées, aux bois, finissent par s'imposer à tout l'orchestre dans un vigoureux déplacement des appuis rythmiques, bien significatif de Roussel.

L'orchestration, excessivement riche dans les

Evocations ou le *Festin*, se simplifie avec la *Suite en fa* et les œuvres ultimes, mais elle est toujours d'une pureté, d'une clarté et d'une précision parfaites. Sa couleur, sa sonorité, sa franchise sont d'un orchestrateur-né. Toutefois A. Hoérée fait remarquer justement que, à l'inverse de nombreux compositeurs modernes, Roussel se contente de l'orchestre traditionnel de son époque, sans exiger des formations particulières ou des multiplications de solistes. Et cependant, par la magie de son écriture, il sait faire donner à cet ensemble une couleur, une qualité qui sembleraient à première vue impropres au style de ses œuvres.

Ces quelques notations générales données — qu'il faudra compléter par les études d'A. Hoérée dont elles sont un minime aperçu — nous pouvons venir aux œuvres elles-mêmes, que nous parcourrons rapidement, en les classant selon leur genre.

LA MUSIQUE THÉATRALE

Les Œuvres lyriques

Padmâvatî *(op. 18)* • Opéra-ballet en deux actes (50 et 45 minutes). Poème de Louis Laloy. Composé de 1914 à 1918. Créé à l'Opéra de Paris le 1er juin 1923. Dédié à Mme Roussel.

Argument : Alaouddin, sultan des Mongols, se présente aux portes de Tchitor, cité royale de Ratan-Sen. Il a caché son armée et vient offrir une alliance trompeuse à Ratan-Sen. Celui-ci le reçoit avec honneur (danses exécutées par ses guerriers, ses esclaves et les danseuses de son palais). Alaouddin, inspiré par un brahmane, demande cependant à voir Padmâvatî, la reine, dont on lui a dit la beauté. Appelée par Raten-Sen, celle-ci paraît, « image vivante du lotus céleste », et le sultan s'en éprend aussitôt. Il part sans conclure l'alliance et envoie bientôt un message par l'entremise du brahmane : il exige, en témoignage d'amitié, Padmâvatî, sinon il détruira Tchitor.

Cependant, le brahmane est reconnu pour avoir

été surpris naguère sous les fenêtres de la reine et chassé pour ce motif. La foule, furieuse, le lapide, mais cet acte sacrilège appelle la vengeance des dieux. Ratan-Sen engage ses troupes au combat tandis que Padmâvatî supplie les dieux de lui accorder sa demande : « Vivre et mourir près de son époux ».

Le second acte se passe dans le temple de Siva où Padmâvatî s'est réfugiée. Ratan-Sen, blessé au combat, vient demander à la reine de se livrer au vainqueur pour sauver son peuple et la ville de la destruction et de la mort. Padmâvatî refuse et, devant la situation inéluctable, poignarde Ratan-Sen afin de périr avec lui sur le bûcher, selon le rite hindou.

La cérémonie funèbre est ordonnée aussitôt. Les prêtres invoquent les divinités du mal : Prithivi, Parvati, Ouma et Gaouri qui paraissent, comme avides de sang, suivies de Kali et Dourga, sombres déesses. Padmâvatî leur résiste. Ce sont les Apsâras qui la mèneront au bûcher où elle s'élancera avec Ratan-Sen vers la béatitude, à l'instant où, ayant forcé la porte du temple, Alaouddin paraît, victorieux, pour ne plus voir que « le brasier où se consume son rêve ».

Padmâvatî est, après *Pelléas* et avec *Ariane et Barbe Bleue* de P. Dukas, l'une des œuvres lyriques maîtresses de la musique française en notre siècle. La richesse de la partition, la beauté du spectacle et de ses danses, l'importance de l'effectif requis (chœurs

a tempo

se plai-gnit que l'a-beille, une si petite bête,

a tempo

p

mf

rit

fit de telles blessu-res

a tempo

a tempo

Et la mère rit

p

mf

Andantino (♩=84)

N'es-tu pas semblable aux a-beil-les! Tu as pe-

Andantino (♩=84)

p dolce

sempre

mf

tit

a piacere

Mais quelles profondes blessu-res ne

a piacere

rall.

fais-tu pas?

rall.

pp

Paris 5 mai 1931



LE FESTIN DE L'ARAIGNÉE à l'Opéra.
(Photo Lipnitzki)

page précédente :
LA KERIOKLEPTE, mélodie d'Albert Roussel (2me page du manuscrit).
(Collection Arthur Hoérée).
(Photo Zodiaque)

et orchestre) ont concouru tout à la fois à la splendeur de l'ouvrage et à sa difficulté de montage.

Roussel y témoigne d'un sens dramatique superbe, que les péripéties du thème ne trouvent jamais pris de court. Après l'explosion guerrière et violente du premier acte, la désolation funèbre du second vient encore accroître l'angoisse du spectacle jusqu'à ce que le dénouement, d'un coup, apporte la lumière et la paix. Cette œuvre capitale, située au cœur de l'évolution de Roussel, est à tous points de vue un sommet.

Roussel en a tiré deux suites symphoniques destinées au concert.

La Naissance de la Lyre *(op. 24)* • Conte lyrique en un acte et trois tableaux d'après Sophocle (1 h 15). Poème de Théodore Reinach. Composée de 1922 à 1924. Créée à l'Opéra de Paris le 1er juillet 1925. Dédiée à S. Koussevitzky.

Argument : Un troupeau de bœufs, orgueil du dieu des bergers, Apollon, a disparu. Celui-ci, furieux, jure de retrouver les voleurs et de venger son honneur ainsi atteint. Il promet à Silène un trépied d'or s'il parvient à retrouver le troupeau. Silène et ses fils les Satyres se mettent en campagne et parviennent devant une grotte d'où sort un son inconnu et harmonieux.

La nymphe Kelléné, gardienne du jeune Hermès,

paraît et explique comment le jeune dieu vient d'inventer un instrument nouveau. En entendant la description de la lyre, dont plusieurs éléments constitutifs viennent du bœuf, Silène et les Satyres alertent Apollon. Celui-ci descend du ciel pour se venger. Hermès, effrontément, prend Zeus à témoin de son innocence. Mais Apollon frappe le rocher de la foudre : le rocher se fend et révèle le souterrain où Hermès, dégoûté du lait, avait caché le troupeau dérobé dont il comptait faire sa nourriture. Apollon fait traîner Hermès devant le tribunal du père des dieux, quand l'enfant le supplie de le laisser jouer une dernière fois de sa lyre. Le dieu des bergers est touché par les accents de l'instrument. Il s'apaise et finalement échange son troupeau contre la lyre qu'il fait vibrer tout en chantant. Devenu Dieu de la musique, il pardonne à son frère. Nymphes et Satyres accourent et dansent devant cette réconciliation tandis qu'au son de la lyre qui les charme, les dieux regagnent l'Olympe.

La partition est très claire, d'une belle instrumentation et, comme nous l'avons dit, a été accueillie par un vif succès. Les fragments symphoniques ont prolongé cette popularité de l'ouvrage lyrique en l'inscrivant au programme des concerts.

Le Testament de la Tante Caroline *(sans n° d'op)* • Opéra-bouffe en trois actes réduits récemment à un

(environ une heure et demie). Livret de Nino. Composé en 1932-1933. Créé en tchèque à Olmütz le 14 novembre 1936 ; en français à l'Opéra-Comique le 11 mars 1937. Dédié à Julia et Jan Reisser.

Argument : La tante Caroline menait une vie peu édifiante, aussi sa famille avait-elle rompu avec elle. Or voici que son testament lègue sa fortune au premier enfant qui naîtra de l'une de ses trois nièces, dans l'année qui suivra son décès. Sinon, si, durant ce laps de temps, aucun enfant n'est né, cette fortune ira à l'Armée du Salut.

Deux nièces, mariées mais sans espoir de maternité, parviennent à se procurer chacune un enfant grâce, l'une à la complicité de la sage-femme, l'autre à celle du chauffeur de la pouponnière dirigée par le Docteur Patogène.

Tout irait pour le mieux si les deux naissances prétendues n'avaient eu lieu au même moment. L'exécuteur testamentaire, Me Corbeau, fort perplexe, se prépare à partager la fortune entre les deux prétendants à l'héritage, lorsque la troisième nièce, vieille fille, s'occupant de bonnes œuvres, retrouve, grâce à une carte postale, un fils naturel âgé de vingt et un ans qui est, comme par hasard, chauffeur de la pouponnière du Docteur Patogène.

L'œuvre est de délassement : Roussel y a pris visiblement beaucoup de joie et l'orchestration est

digne de lui. On peut toutefois se demander si le livret convenait bien à la pudeur de Roussel et si, finalement, le ton de cette farce était conciliable avec son humour, si fin, si délicat.

Roussel a tiré une petite suite-fantaisie de cette opérette.

Les Ballets

Le Festin de l'Araignée *(op. 17)* • Ballet pantomime en un acte (38 minutes). Livret du comte Gilbert de Voisins. Composé en 1912. Créé au théâtre des Arts le 3 avril 1913. Dédié à M. J. Rouché.

Argument : Au milieu d'un jardin, une araignée a tissé sa toile et surveille son domaine. Des fourmis surviennent, trouvent un pétale de rose qu'elles enlèvent à grand-peine. L'araignée rêve, regarde, essaie la résistance de sa toile, la répare, attend, cependant que deux bousiers traversent le jardin. Les fourmis reviennent en quête d'un nouveau pétale de rose. Un papillon surgit, l'araignée l'invite à approcher de la toile où il se prend. Il se débat, meurt. L'araignée l'enlève, le roule dans un linceul gris et fête sa victoire par une danse sauvage.

Mais soudain un fruit choit d'un arbre et tombe

avec fracas. L'araignée se cache. Deux vers rampent vers la pomme. Mais deux mantes religieuses s'interposent, empêchant l'accès du fruit convoité. Les vers parviennent toutefois à passer entre les mantes et à entrer dans le fruit. Les fourmis dansent autour de la pomme, tandis que les mantes se reprochent de s'être laissé jouer par les vers. Elles en viennent à une lutte guerrière, excitées par l'araignée qui, les dirigeant vers sa toile, parvient à les en faire prisonnières.

Un éphémère éclôt alors et valse avec tant de beauté que tous les insectes l'admirent. Lui est insensible. Les fourmis s'en vont, les vers sortent de la pomme, fortement grossis. L'éphémère danse encore avec les vers, puis meurt à son tour.

L'araignée va commencer son festin. Elle s'apprête à dévorer le papillon, lorsqu'une des mantes, délivrée par les bousiers, l'attaque par derrière et la tue.

Tous les insectes alors font des funérailles solennelles à l'éphémère et disparaissent, cependant que la nuit tombe sur le jardin solitaire où l'on entend au loin siffler les crapauds.

C'est l'œuvre la plus populaire de Roussel. Elle est d'ailleurs connue surtout par la suite, extraite du ballet, qui comporte : prélude, entrée des fourmis, apparition, danse et mort du papillon, éclosion, danse, mort et funérailles de l'éphémère. La qualité de cette musique, tout en finesse et subtilité, la délicatesse

mélodique, rythmique, harmonique, la beauté d'une orchestration transparente ont milité en faveur de cette œuvre, comme aussi, derrière sa simplicité, son humour, sa profondeur humaine (éclosion, danse et funérailles de l'éphémère). Toutefois la part la plus noble, la plus belle du ballet échappe à la suite : danse de l'araignée, lutte des mantes religieuses.

La popularité de l'ouvrage lui a nui auprès de certains, et c'est dommage. En fait, pris dans son intégralité, le *Festin* est un authentique chef-d'œuvre et en dépit de son impressionnisme, pleinement significatif de Roussel.

Bacchus et Ariane *(op. 43)* • Ballet en deux actes (18 minutes et 21 minutes). Livret d'A. Hermant. Composé en 1930. Créé à l'Opéra le 22 mai 1931. Dédié à Hélène Tony-Jourdan.

Argument : Chaque année les Athéniens faisaient parvenir en Crète, dans un navire à la voile noire, sept vierges et sept éphèbes, destinés au Minotaure. Thésée a voulu cette fois aller avec eux, pénétrer dans le Labyrinthe, provoquer et tuer le monstre. Il a retrouvé sa route grâce au fil que lui a donné Ariane, fille de Minos, qui est éprise de lui. Il la ramène en Grèce avec les sept éphèbes et les sept vierges et s'arrête en chemin dans l'île de Naxos, déserte et stérile.

Ephèbes et vierges célèbrent leur délivrance par des jeux puis une danse qui figure le Labyrinthe, cependant que Thésée mime son duel avec le Minotaure.

Soudain, un personnage surgit au sommet d'un roc. Il porte un manteau noir. Ariane, curieuse, s'approche de lui. Il fait voltiger sur elle son manteau : elle s'effondre et tombe endormie.

Thésée et les éphèbes se précipitent pour la protéger. Mais ils reculent, frappés de stupeur, car l'étranger n'est autre que Bacchus qui se révèle dans sa gloire. Au loin gronde le tonnerre : Bacchus a étendu Ariane sur un bloc de basalte. Il la veille et oblige Thésée et ses compagnons à reprendre la mer. Zeus, irrité, lance ses éclairs. Effrayés, Thésée, les éphèbes et les vierges s'enfuient vers le rivage.

Ariane rêve cependant que Bacchus, près d'elle, danse. Son sommeil devient agité. Elle se lève comme une somnambule et danse avec Bacchus. Puis ce dernier la repose sur le bloc de basalte et disparaît.

Au deuxième acte, nous assistons au réveil d'Ariane. Elle regarde autour d'elle avec étonnement. Elle cherche en vain Thésée et ses compagnons. Elle se tourne du côté de la mer et ne voit plus le navire. Elle réalise alors qu'elle est abandonnée.

Elle se hisse en haut d'un roc et tend vainement les bras vers la galère, déjà proche de disparaître, à l'horizon. En proie au désespoir, elle va se jeter dans

les flots, lorsque Bacchus surgit et la reçoit dans ses bras. Il reprend la danse et lui donne un baiser qui, tel un enchantement, suscite partout la vie : une ménade, un faune, un silène, des bacchants et bacchantes surgissent de tous côtés, couronnés de pampres et de feuillages qui semblent transfigurer l'aridité de l'île.

Un faune et une ménade s'approchent, tendent à Bacchus et à Ariane une coupe d'or. Ils y expriment le jus d'une grappe. Ariane boit et, dans son ivresse, entreprend, seule d'abord, puis avec Bacchus, une danse folle. Tout le thiase s'associe à leur joie et une bacchanale se déroule, tandis que Bacchus, ayant conduit Ariane au plus haut sommet, la couronne d'astres qu'il a dérobés pour elle aux constellations.

L'œuvre a été popularisée par les deux suites, constituées chacune par un des actes du ballet, mais c'est évidemment la seconde, la plus riche et la plus brillante, la plus étincelante même, qui a surtout contribué au renom du ballet. Roussel y déploie en effet ses dons de coloriste et de mélodiste. Il sait allier la délicatesse du sommeil, du baiser ou de la danse d'Ariane, à la magie de l'enchantement dyonisiaque et à la force étourdissante de la danse finale. La deuxième suite de *Bacchus* s'est imposée comme la deuxième de *Daphnis* et pour les mêmes raisons : toutes deux contiennent des pages symphoniques exceptionnelles. Mais la franchise, la violence même, l'audace de

Bacchus semblent encore l'emporter sur celles de *Daphnis*, à notre avis. Nul penchant descriptif dans la partition de Roussel, une rigueur impressionnante qui n'entrave pourtant pas le sens poétique et une orchestration magistrale, toujours très claire, franche. Bref, une œuvre bien caractéristique du génie roussélien dont l'audience a surtout gagné depuis la dernière guerre.

Aeneas *(op. 54)* • Ballet avec chœurs en un acte et deux tableaux (37 minutes). Poème de J. Weterings. Composé de mars à avril 1935. Créé le 31 juillet 1935 à Bruxelles. Dédié à la mémoire de H. Lebœuf.

Argument : Enée, poursuivant sa marche vers le Latium, pénètre à Cumes dans l'antre de la Sibylle, représentée par une immense statue. Des ombres légères, vaporeuses, cherchent à l'effrayer.

Enée contraint la Sibylle à lui révéler son destin. Mais celle-ci ne dévoile que les épreuves dont il lui faudra triompher.

L'angoisse et la solitude pèsent sur Enée qui voudrait exercer sur les ombres son ardeur belliqueuse. Mais il ne découvre que vide et néant. L'évocation de Didon ne peut réduire sa solitude.

Enée repousse les tentations voluptueuses qui se présentent sous les traits du vin, du jeu, de la vie.

Didon élève alors des plaintes. Elle voudrait enchaîner Enée à son amour héroïque et malheureux.

Les anciens compagnons d'armes tentent à leur tour de reprendre Enée parmi eux. Mais celui-ci résiste à toutes ces épreuves et reste seul, libéré de toutes les chaînes, de toutes les entraves. La Sibylle s'efface et Rome surgit dans toute sa splendeur. Enée, triomphant, va s'identifier avec son peuple. Il vit dans son œuvre de grandeur et de paix, édifiée sans faiblesse.

Aeneas est l'un des chefs-d'œuvre accomplis de Roussel : la beauté et la chaleur constantes de l'inspiration, la perfection de l'orchestration, la qualité des chœurs, d'une polyphonie somptueuse, tout ici est proprement magistral. Il faut y voir l'aboutissement de toute une œuvre et sans doute l'une des inventions les plus religieuses du compositeur.

On aimerait qu'une telle page fût mieux connue, car elle mériterait la célébrité de *Bacchus*.

Sarabande de l'Eventail de Jeanne • Composée en avril 1927 (2 mn 45). Créée le 16 juin 1927.

Il s'agit d'une page pour un ballet composé par neuf compositeurs. Idée amusante. La *Sarabande* de Roussel n'est pas la moins bien venue de l'ensemble.

Musique de scène

Le Marchand de sable qui passe *(op. 13)* • Conte lyrique en un acte et en vers de G. Jean-Aubry. Musique de scène composée en 1908 (19 minutes). Créée au Havre le 16 décembre 1908. Dédié à S. Balguerie.

L'œuvre étant par nature poétique, Roussel a écrit pour elle une musique parfaitement adaptée et très raffinée, pour ensemble restreint (flûte, clarinette, cor, harpe et quintette à cordes). La musique de scène comprend : prélude, scène II, interlude et scène IV, scène finale. Une suite, destinée au concert, à laquelle fait seulement défaut la scène II, montre bien les qualités de cette musique, antérieure au *Festin de l'Araignée* et déjà très caractéristique du génie poétique de Roussel.

Prélude du 2e acte du **14 Juillet** • Musique de scène pour l'œuvre de Romain Rolland. Composée en 1936 (5 minutes). Créée le 14 juillet 1936.

Il s'agit là encore d'une œuvre collective. Roussel a collaboré à l'ouvrage en même temps qu'Auric, Honegger, Ibert, Koechlin, Milhaud et D. Lazarus.

L'acte pour lequel est écrit le prélude est celui qui dépeint la nuit du 13 au 14 juillet 1789, nuit

d'attente fiévreuse avant la prise de la Bastille. Le tocsin, des coups de feu, des marteaux forgeant les armes viennent contraster avec les conversations galantes que Camille Desmoulins tient à Lucile Laridon-Duplessis.

Roussel a su décrire cette atmosphère lourde et tendue, traversée de violence. Peu à peu monte une marche qui s'enfle puis se dissipe tandis que s'établit à nouveau un silence pesant et hostile.

ŒUVRE RADIOPHONIQUE

Elpénor *(op. 59)* • Poème radiophonique de J. Weterings. Œuvre posthume (30 minutes) pour flûte et quatuor à cordes.

Œuvre au style dépouillé mais subtil, écrite par Roussel dans un autre but et adaptée, après sa mort, au programme mentionné ci-dessus.

LA MUSIQUE SYMPHONIQUE

Les Symphonies

Le Poème de la Forêt *(op. 7)* • Les quatre mouvements du poème en font la première symphonie de Roussel : Forêt d'Hiver — Renouveau — Soir d'Eté — Faunes et Dryades (les deux premières parties s'enchaînent). Composé de 1904 à 1906. Créé à Bruxelles le 22 mars 1908 (35 minutes). Dédié à Alfred Cortot.

C'est une œuvre dont Roussel écrivit d'abord un fragment (Soir d'Eté) avant de mettre en chantier tout l'ensemble. C'est aussi sa première grande composition orchestrale. Elle ne saurait par conséquent être comparée à celles de la maturité. On y perçoit encore les influences, bien contradictoires d'ailleurs, de Debussy et de la Schola. Et cependant Roussel s'y dessine déjà nettement. Marnold ne s'y était pas trompé qui avait salué dans le *Mercure de France* « les dons exquis de charme, de délicatesse, de grâce émue ou d'un humour qui demeure infiniment naturel jusque dans les recherches parfois subtiles de rythme et de sonorité. On ne

peut pas ne pas l'aimer ». Et G. Carraud dans la *Liberté* : « Plus il produit, et plus on sent se dégager en M. Albert Roussel une personnalité complète : personnalité de ce qu'il a à dire et personnalité de la façon de dire : personnalité de l'âme et personnalité du style (...) M. Roussel a une forme mélodique, une harmonie, une rythmique raffinée, surtout un procédé de développement qui sont à lui. (...) J'ai essayé de vous donner une idée générale de la personnalité du musicien, qui est assez nouvelle pour n'être pas bien comprise tout de suite. »

La symphonie fait appel à un thème cyclique, selon les principes franckistes. L'une des trouvailles de Roussel — en conformité d'ailleurs avec le parti même d'unité thématique — est d'avoir ramené, en péroraison de l'œuvre, le thème initial de la Forêt d'Hiver. S'il s'est ainsi privé d'une conclusion brillante et séduisante, il a par contre donné une péroraison poétique à toute son œuvre.

Cette symphonie est d'autant plus remarquable qu'elle est la deuxième composition pour orchestre d'Albert Roussel.

Symphonie en si bémol *(op. 23)* • C'est la deuxième symphonie. Elle comprend trois mouvements : Introduction et allegro (lent, animé) — Scherzo

(modéré) — Adagio et final (très lent et animé). Composée de 1919 à 1921. Créée le 4 mars 1922 au Concert Pasdeloup (40 minutes). Dédiée à Rhené Baton.

Il s'agit, nous l'avons dit plus haut, d'une œuvre capitale. Roussel, au sortir de la guerre, y applique le fruit de ses méditations durant les années de silence forcé.

Lors de la première audition, un programme était donné à l'auditeur. L'œuvre voulait évoquer trois moments de la vie de l'homme. D'abord, l'enthousiasme ardent de la jeunesse. Puis les joies légères et les impressions profondes de la maturité. Enfin les douleurs, les amertumes, la révolte, l'apaisement qui élèvent l'homme au-dessus de ses passions. Toutefois ce programme ne saurait donner le change, car Roussel a déclaré que « cela (le programme) était formellement contraire à son esprit ».

On sait que l'accueil fut loin d'être enthousiaste. Cependant il semble de plus en plus que cette symphonie mérite de figurer au rang des œuvres les plus importantes de Roussel.

Le premier mouvement s'ouvre sur une introduction lente où se voient présentés les motifs essentiels de l'ouvrage. L'atmosphère est non seulement nostalgique mais d'une âpreté voulue qui frappe par la couleur instrumentale. Progressivement, par paliers successifs (moins lent, modérément animé, assez animé

sans presser), le mouvement s'accélère (animé). Les thèmes sont alors exposés sur un vigoureux accompagnement rythmique. Cors et altos clament fortissimo une phrase syncopée typiquement roussélienne. Après un développement qui impose une impression de résignation et de tristesse, les éléments de la réexposition apparaissent et peu à peu le mouvement se calme, par paliers là encore, jusqu'à de longues tenues qui conjuguent les accords majeurs de si bémol et de ré.

Le deuxième mouvement, modéré, oppose à l'inverse un début ironique : cris de flûtes, hautbois et cor anglais, soutenus par les cors et les cordes, tandis que les violons chantent le thème auquel la clarinette semble répondre de façon goguenarde, imitée par les flûtes. Le thème revient aux violons. Tout ce début est d'une légèreté qui fait penser à un *scherzo*. Le mouvement se ralentit brusquement (lent) et passe en ré bémol. Altos et cors, comme dans le premier mouvement, énoncent un chant ample et mystérieux qui monte aux violons et aux flûtes, le tempo se précipite, une trompette intervient et la première partie, modérée, du second mouvement réapparaît qui, après des éclats et des contrastes marqués, s'achève en pianissimo.

Le troisième mouvement s'ouvre à nouveau sur une introduction large et douloureuse (très lent) avec des alternances de séquences un peu plus rapides au

caractère presque populaire. Une certaine oppression tumultueuse, un caractère touffu marquent ces pages. Puis ce sont des traits incisifs, fortissimo, comme des cris de rage, qui lancent, toujours de façon tempêtueuse, le mouvement vif. Peu à peu, l'ordre s'instaure, les thèmes, dont l'un ressemble à une marche, gagnent en précision, tout en s'affrontant entre eux, de façon acerbe et violente. Alors commence la péroraison, vraiment extraordinaire, qui ramène, sur les cordes (alto, violoncelle et contrebasse), le thème de l'introduction.

L'œuvre — sévère il faut l'avouer — est constamment grandiose et forte, d'un souffle toujours maintenu. C'est une des grandes symphonies françaises et l'on doit regretter qu'elle ait singulièrement disparu des programmes de concert.

Symphonie en sol mineur *(op. 42)* • C'est la troisième symphonie. Elle comprend quatre mouvements : Allegro vivo — Adagio — Vivace — Allegro con spirito. Composée en 1929-1930. Créée le 17 octobre 1930 à Boston (23 minutes). Dédiée au Boston Symphony Orchestra et à son chef Serge Koussevitzky.

Cette symphonie a été en effet commandée pour le cinquantième anniversaire de l'Orchestre Symphonique de Boston. On peut dire qu'elle constitue le chef-d'œuvre par excellence de Roussel. Pas une seule

seconde l'inspiration ne faiblit. Le constant renouvellement de l'invention, la riche couleur orchestrale (du *scherzo* en particulier), la puissance inouïe, la véhémence même de l'œuvre en font une des créations les plus parfaites du siècle.

L'Allegro oppose deux thèmes : l'un (en sol mineur) vigoureux et plus rythmique que mélodique à un second (en si bémol majeur) élégiaque et serein. Un développement mène à la cellule fondamentale — cinq notes — de toute la symphonie (poco meno allegro), avant que la réexposition ne ramène les deux thèmes du mouvement.

L'Adagio part du thème de cinq notes et lui donne des développements divers, l'un en forme de marche, l'autre en style fugué de plus en plus agité. La finale, d'une admirable beauté, se teinte de sérénité et de douceur.

Le Vivace est un scherzo éblouissant jouant sur un thème aux cordes et sur un autre aux bois, sa rythmique et son coloris sont prodigieux.

L'Allegro con spirito rappelle le rondo par son aspect populaire ; il est coupé par un andante intermédiaire qui fait chanter le violon solo sur un délicat contrepoint de la clarinette, des cors et du basson. En finale, le thème de cinq notes est vigoureusement clamé par tout l'orchestre.

Vuillermoz lui-même a salué la réussite sans égale

de cette symphonie. « Jamais Roussel ne s'était exprimé avec autant d'aisance, de noblesse et de force. Nous avons assisté vraiment à une éclosion et à un épanouissement. »

Et P. Landormy : « Un sommet qu'aucune œuvre contemporaine n'a dépassé. »

On a souvent cité aussi — car il le mérite — le témoignage de P. O. Ferroud écrivant à Roussel le 24 septembre 1934 : « A propos de cette symphonie, vous ai-je raconté que j'en avais fait entendre l'enregistrement à Fendler pour qu'il la signale à Schuricht, dont il est l'élève, et qu'en l'entendant il m'a dit très spontanément : « Je ne connais rien de pareil depuis Beethoven ». Chez un Allemand, un tel aveu est de taille, n'est-ce pas ?... »

Symphonie en la majeur *(op. 53)* • C'est la quatrième symphonie. Elle comprend quatre mouvements : Lento et Allegro con brio — Lento molto — Allegro scherzando — Allegro molto. Composée du 10 août au 31 décembre 1934. Créée le 19 octobre 1935 au Concert Pasdeloup (23 minutes). Dédiée à Albert Wolff.

Cette symphonie, la dernière, est presque aussi parfaite que la troisième. Elle suit un plan très voisin, sauf qu'une merveilleuse introduction lente, de dix-sept

mesures, amène brutalement au départ de l'Allegro (sur un thème de cinq notes là aussi). Dans l'allegro final aucun andante. L'orchestration est aussi remarquable par son extrême clarté et sa vigueur.

Un lento initial prépare, par contraste, à l'explosion de l'allegro. Cor anglais et basson esquissent un thème qui sera développé au second et au quatrième mouvements. La flûte ébauche le thème de l'Allegro con brio qui explose aux violons, altos, cor anglais et clarinettes. C'est à partir de ce sujet que sera construit tout le mouvement, moins prodigieux sans doute que son répondant de la troisième symphonie, encore que le second thème aux violons (avec doublage de la flûte) soit remarquable. Ici encore il vient opposer un élément lyrique, mélodique, à la véhémence rythmique du premier thème.

Le lento molto est une page admirable, d'un souffle magistral, qui offre dans son deuxième thème, déjà présenté dans l'introduction du premier mouvement, un exemple de la personnalité si forte de Roussel. Le contrepoint de la flute derrière le thème exposé par les premiers violons, et à la reprise par les altos, est une de ces trouvailles géniales qui sont propres à Roussel. Un crescendo crée une impression d'angoisse qui se dissipe avec le retour du thème initial, jusqu'à la péroraison, d'une grandeur et d'une beauté souveraines.

L'Allegro scherzando est, lui aussi, un véritable

morceau d'anthologie. Sa verve, son invention rythmique (avec ses savantes variations aux passages éblouissants, l'amusant décalage aussi des violoncelles chantant à trois temps sur un rythme à deux), sa couleur en font une page irrésistible.

L'Allegro molto final est également sans faiblesse. Comme dans la troisième symphonie, il commence dans la délicatesse pour mener rapidement à un déploiement de puissance et de richesse (avec un chant de cuivres inoubliable). Bientôt apparaît aux violons le thème, issu de l'introduction de la symphonie tout entière, toutefois l'intervalle de quinte s'est amplifié jusqu'à la septième. Une reprise avec syncopes porte l'enthousiasme au paroxysme avant que l'orchestre ne clame, pour finir, le refrain de cette sorte de rondo, d'abord si doucement exposé aux premières mesures du mouvement par le hautbois.

R. Dumesnil a justement écrit : « Heureux ceux qui produisent de telles œuvres, si larges, si pleines, si jeunes et si bien venues qu'elles semblent, tout en reflétant ce qu'il y a de meilleur dans une époque, destinées à durer tant que les hommes comprendront la beauté ! »

Et le critique américain A. William : « La quatrième symphonie est le glorieux couronnement de la remarquable carrière du compositeur. Elle illustre dans

sa force maintes qualités dont peut s'enorgueillir l'école française : clarté, esprit, grâce et logique. »

Sinfonietta *(op. 52)* • Pour orchestre à cordes. Trois mouvements, les deux derniers s'enchaînant : Allegro molto — Andante — Allegro. Composée du 12 juillet au 6 août 1934. Créée le 19 novembre 1934 à la Salle Gaveau (8 minutes). Dédiée à Jane Evrard.

Cette *Sinfonietta*, très courte, est une merveille de grâce et de subtilité. Elle sait utiliser à merveille les ressources qui lui sont offertes par l'ensemble de cordes mis en œuvre. Son succès a été considérable et a certainement contribué à révéler une conception nouvelle des cordes dont la musique moderne a su tirer parti depuis lors.

L'allegro molto initial joue sur deux thèmes, selon un plan strictement classique, sa vigueur n'a d'égale que l'absolue continuité de son rythme qui se maintient, sans la moindre trêve, jusqu'au terme du mouvement.

L'andante est la page centrale et aussi la plus belle de ce triptyque. Réduit au minimum, il est d'une plénitude extrême. De longs accords engendrent bientôt la formule rythmique qui donnera naissance au final. Celui-ci est en plus amené par un prodigieux crescendo et la répétition variée d'une phrase vigoureuse.

L'Allegro final qui en jaillit est débordant de vitalité, de santé et de gaieté. C'est une page haute en couleurs et en relief, digne de l'ancien professeur de contrepoint à la Schola.

Poèmes symphoniques

Résurrection *(op. 4)* • Prélude symphonique composé en 1903. Créé le 17 mai 1904 à la Société Nationale (15 minutes). Dédié à M. Edouard Brunel.

Cette œuvre est émouvante car c'est la première de celles que Roussel a écrites pour l'orchestre. Il va de soi qu'elle ne saurait être placée auprès de la Troisième *Symphonie* ou de *Bacchus et Ariane*...

C'est un prélude inspiré par le roman de Tolstoï et encore fortement marqué par les influences franckistes de la Schola (dessin des basses, choral sur un chant liturgique de Pâques utilisé dans le final).

Toutefois Ch. Koechlin pouvait écrire, en évoquant une audition de l'œuvre : « Dès ce jour, je savais qu'il y en aurait bien peu, parmi ses confrères, qui s'élèveraient à la hauteur de sa sensibilité. Toute sa carrière a confirmé ce que j'avais prévu. »

Evocations *(op. 15)* • C'est un tryptique :
1. Les Dieux dans l'ombre des cavernes (16 minutes). Dédié à G. Samazeuilh.
2. La Ville rose (10 minutes). Dédié à C. de Castera.
3. Aux bords du Fleuve sacré (16 minutes). Dédié à O. Maus.

Composées de 1910 à 1912. Créées à la Société Nationale le 17 mai 1912. Le poème de la dernière partie est de M. D. Calvocoressi.

Les deux premières parties sont purement orchestrales. La troisième fait appel à des solistes (ténor, baryton, contralto) et à un grand chœur mixte, dont, par moments, un tiers des choristes environ interviennent sous forme d'un petit chœur.

1. Les Dieux dans l'ombre des cavernes. — Lent, le prélude ébauche des fragments de thème qui seront utilisés plus tard. Puis (lent et grave) un choral est exposé par les cuivres, sur une phrase répétée obstinément par les contrebasses. Peu à peu le chant gagne l'orchestre tout entier, tandis que le mouvement s'anime.

Trois thèmes sont ensuite développés, opposés et variés. Puis le choral revient, explose en fortissimo, avant que le calme ne s'instaure à nouveau, rappelant les thèmes et l'atmosphère du prélude.

2. *La Ville rose.* — Animé, cette partie ferait songer à un scherzo, plein de vie et de gaieté. Une grande animation naît de tout l'orchestre, très coloré. Un passage très rythmé (Roussel a signalé qu'il lui avait été inspiré par le spectacle de l'entrée d'un rajah dans son palais) s'efface peu à peu pour faire place à un passage très lent qui, bientôt, s'animera peu à peu : rythmes de danses et de chant allant s'amplifiant et ramenant bientôt les thèmes de la partie en forme de scherzo. Une grande maîtrise — comme dans *Fêtes*, le deuxième des *Nocturnes* de Debussy — fait peu à peu s'estomper toutes les luxuriances des thèmes et des timbres pour finir pianissimo dans le silence.

3. *Aux bords du Fleuve sacré.* — Roussel a lui-même avoué qu'il s'était inspiré dans cette dernière partie « d'une mélopée que j'entendis sur les bords du Gange, modulée par un jeune fakir illuminé ». C'est avec *Aeneas* et le *Psaume LXXX* l'une des pages les plus religieuses qu'ait composées Roussel.

Une introduction (modéré) à l'orchestre campe le décor sonore. Les chœurs interviennent et chantent la nuit dont les parfums « réveillent dans les cœurs l'amour ».

Puis les paroles cessent : le chœur vocalise sur un fond orchestral très coloré, dans un crescendo marqué, deux fois repris, qui s'apaise chaque fois pour laisser

intervenir le ténor qui chante les dernières phrases du chœur initial. L'orchestre, excessivement subtil, s'estompe pendant que, soutenu par les vocalises, avec quelques ponctuations de cordes et de bois, le contralto solo chante une simple phrase.

Vient alors un rappel du prélude orchestral et le chant inspiré (par le baryton solo) qui célèbre avec enthousiasme (doubles croches) les vertus du Fleuve sacré où « se reflète le ciel lumineux ».

C'est ensuite le lever du jour. Sur un fond orchestral scintillant, les chœurs unis chantent un hymne grandiose et solennel au soleil. Après une conclusion en fortissimo de la partie chorale : « Et ta beauté passionnée règne seule sur l'océan des cieux embrasés », l'orchestre, dans un diminuendo prononcé, ramène au calme et au pianissimo, en une vingtaine de mesures, avant qu'un dernier accord des chœurs en vocalise ne conclut, uniquement ponctué d'un pizzicato des violoncelles et contrebasses.

Cette œuvre, très importante, est la première des compositions magistrales de Roussel et la critique ne s'y est pas trompée. P. Lalo y vit en effet « l'une des œuvres principales de notre temps ». F. Schmitt écrivait : « Ces *Evocations* me donnent une émotion vraiment forte et complète. A la profondeur de l'inspiration, à la magnificence des idées, à l'intensité de la vie intérieure qui les anime et les embrase, elles

joignent dans la mise en œuvre une séduction irrésistible ». Et D. Milhaud : « J'ai été heureux de réentendre les *Evocations* qui sont une des œuvres symphoniques de la musique française que je préfère. »

Pour une Fête de Printemps *(op. 22)* • Composée en 1920. Créée le 29 octobre 1921 au Concert Colonne (12 minutes). Dédiée à E. Gigout.

Nous l'avons dit plus haut, cette page avait été d'abord conçue pour servir de scherzo à la deuxième symphonie. Son importance, son ampleur démesurée ont mené Roussel à en faire une composition autonome.

Sur un accord audacieux, le hautbois propose un thème agreste. Clarinette et flûte le reprennent. Un second thème paraît à la clarinette, puis au hautbois et au violon. Le mouvement s'anime, le rythme se précipite et se développe, se modifiant constamment. Au schéma initial, apparemment simple, se substitue peu à peu, par l'inclusion de phrases nouvelles ou renouvelées, une complexité croissante. C'est l'instabilité absolue : les mouvements, les nuances, les couleurs évoluent sans cesse et se développent jusqu'à ce que les cors à l'unisson, pavillons en l'air, interviennent. Alors peu à peu tout se calme et s'atténue sur les cordes, avec cette maîtrise dont Roussel a si souvent fait preuve. Tandis que le basson murmure une mélodie

délicate et que les cuivres tiennent des accords pianissimo, la flûte chante une dernière phrase sur laquelle s'achève l'ouvrage.

Cette page, audacieuse, est une des plus riches, des plus complètes de Roussel. Son importance est énorme et l'on ne peut résister au plaisir de citer l'avis de Roland-Manuel dans une lettre du 29 octobre 1921 : « C'est un chef-d'œuvre de poésie que votre *Fête de Printemps*, c'est surtout un chef-d'œuvre de musique. Et cet orchestre ! Nous en bavions de joie avec Milhaud, tandis qu'un menuisier consciencieux, dans le couloir, semblait clouer le cercueil de Richard Wagner... Je ne crois pas qu'on ait jamais plus voluptueusement éclairé les dessous d'un orchestre... »

Nous avons commenté plus haut l'effroi de Vuillermoz devant cette œuvre et la *Symphonie en si bémol*.

Rapsodie flamande *(op. 56)*. • Composée en 1936. Créée le 12 décembre 1936 à la Société Philharmonique de Bruxelles (10 minutes). Dédiée à E. Kleiber.

C'est une des dernières compositions du musicien, elle témoigne d'une jeunesse, d'une vitalité, qui pourraient surprendre de la part d'un compositeur ayant dépassé la soixantaine. Mais la qualité du style, de l'orchestration, révèle une expérience qui doit à l'âge. L'équilibre de ces qualités, si rarement aussi bien

conjuguées, fait la valeur spéciale de cette *Rapsodie*, colorée et truculente comme il se doit.

Les instruments à vent, forte mais lento, introduisent le thème du siège de Berg-op-Zoom, repris par les cordes. Puis le mouvement s'accélère, le chant des gueux paraît, dans un allegretto très rythmé, puis la fileuse, le kareltje avec ses trompettes ponctuées d'accords incisifs des cuivres et des pizzicati des cordes. Vient alors une berceuse (lento) chantée par les cordes, après avoir été introduite par les bois. Le mouvement repart (allegretto) ramenant des thèmes initiaux. L'orchestration s'étoffe, les cuivres dominent peu à peu. C'est la conclusion qui éclate fortissimo, combinant les divers thèmes avec beaucoup de verve et de chaleur.

Comme on le voit, Roussel a utilisé des motifs populaires, l'œuvre est donc moins originale que d'autres. Mais la façon dont ces thèmes sont traités, les harmonies et la couleur sont du plus pur Roussel.

Suites symphoniques

Suite en fa *(op. 33)* • La *Suite en fa* comprend un prélude, une sarabande, et une gigue. Elle a été

composée en 1926 et créée le 21 janvier 1927 par le Boston Symphony Orchestra (16 minutes). Dédiée à Serge Koussevitzky.

Avec la *Troisième Symphonie*, la *Suite en fa* peut être tenue pour l'un des chefs-d'œuvre par excellence de Roussel. La perfection des trois pièces qui la composent frappe sans cesse davantage à mesure qu'on l'étudie. Dans une langue riche et savoureuse, avec une force magistrale, qui va jusqu'à l'audace, une orchestration d'un équilibre constant, Roussel a donné le meilleur de lui-même. Ce chef-d'œuvre inaugure la période dite « classique » du compositeur.

Le prélude s'ouvre sur un dessin assez neutre en croches égales que dévident les cordes, avec ponctuation des violoncelles, contrebasses et instruments à vent. Des contre-sujets en naissent, de plus en plus expressifs et marqués par des formules rythmiques audacieuses et frappantes. Une modulation en la majeur ramène le thème initial aux flûtes. Un développement conduit à un second thème, issu du précédent, à la dominante ut majeur, dans un fortissimo grandiose. Suit un nouveau développement qui fait revenir les éléments utilisés dans la première partie, de façon toujours nouvelle. La conclusion, à la suite du dénouement fortissimo de la réexposition, est très brillante.

La sarabande est une des pages les plus belles de Roussel. Les violons exposent le thème, que vient

doubler la flûte, puis le cor anglais. L'accompagnement, accusant le principe rythmique, répète des formules d'une seule mesure, cependant que la clarinette expose un nouveau thème qui, bientôt, passe au premier violon sur un enchaînement de cinq accords excessivement expressifs, redit et modulé par les cors et les seconds violons divisés. Puis le thème est développé avec une maîtrise admirable jusqu'à ce que, à tout l'orchestre, se voit clamé, fortissimo, le principe rythmique de la sarabande initiale. Deux trompettes soli, qui s'échappent de cette angoissante oppression, ramènent, dans le calme soudainement recouvré, le thème initial qui expire peu à peu avec toute la grâce et la poésie que l'on pouvait attendre de Roussel.

La gigue lance aux timbales et au xylophone l'accompagnement par groupe de trois croches, cependant que le thème est annoncé par les clarinettes et les flûtes. Exposé aux premiers violons doublés par la trompette, ce thème subit toutes sortes de transformations, jusqu'à l'apparition d'un contre-sujet, clamé par les cuivres, qui parviendra, par un coup de maître, à se combiner et s'allier finalement avec le thème principal auquel il semblait de prime abord bien mal accordé.

J. Ibert a dit de cette *Suite en fa* : « Elle est l'un des rares ouvrages qui me font bondir le cœur. »

Ici en effet l'équilibre logique de la composition n'est pas seulement affaire de raison, il parle aussi au cœur.
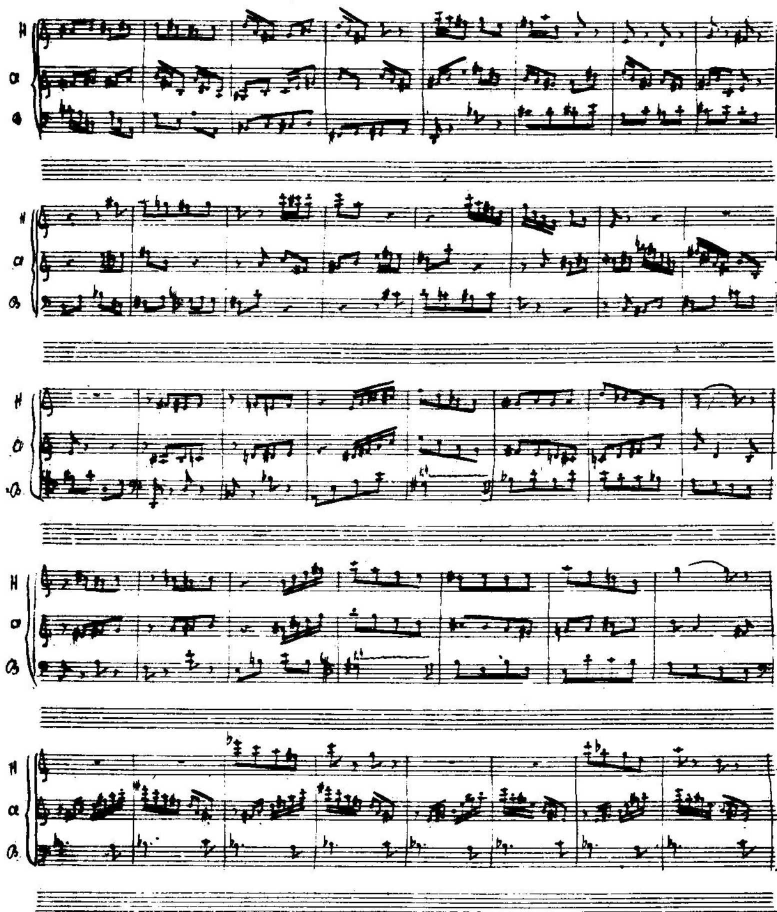
Concert pour petit orchestre *(op. 34)* • Ce concert comporte également trois mouvements : allegro, andante et presto. Composé en octobre 1926-février 1927, il a été créé le 5 mai 1927 au Concert Straram (15 minutes). Dédié à W. Straram.

Le *Concert* fait appel à un ensemble très restreint : une petite flûte, une grande flûte, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors en fa, une trompette en ut, timbales et quintette à cordes. Mais l'écriture de l'œuvre respecte cette donnée en faisant pratiquement de chaque instrumentiste un soliste.

A côté de la *Suite en fa*, l'œuvre paraît moins brillante. Elle est cependant aussi raffinée et presque plus subtile dans son écriture.

L'allegro naît d'un thème en doubles croches syncopées exposé d'abord par les altos, puis repris par les flûtes et les hautbois. Un dialogue sans cesse varié fait participer tous les instruments à la fête.

L'andante voit son thème exposé par le basson, soutenu par les flûtes et les violons. La poésie de cette page merveilleuse mène à un passage plus contrasté, dans lequel flûtes et hautbois prennent la première place. A nouveau la paix revient, le basson reprend



La dernière page inachevée d'Albert Roussel. 1937.

(Coll. Arthur Hoérée) *(Photo Zodiaque)*



Le tombeau d'Albert Roussel à Varengeville.

son thème, qui passe à la clarinette et aux cors, sur de longues et mystérieuses tenues de cordes.

Le presto à trois temps part sur une intervention de la trompette qui donne le ton de la pièce. Hautbois, clarinettes, flûtes l'imitent. Les violons apportent un thème qui, peu à peu, aboutit à des accords polytonaux. Petite flûte et hautbois reviennent en scène. L'orchestre s'anime peu à peu jusqu'à ce que les thèmes du début réapparaissent et s'estompent pianissimo.

P. Le Flem a écrit : « Dans ce *Concert*, l'une des œuvres de Roussel les plus originales, le musicien réussit à concilier la liberté sonore et la densité des lignes. »

Petite suite pour orchestre *(op. 39)* • La *Petite suite* comporte trois morceaux : Aubade, Pastorale et Mascarade. Composée de janvier à juin 1929, elle a été créée le 6 février 1930 au Concert Straram (11 minutes). L'Aubade est dédiée à Mme H. Lebœuf, la Pastorale à Mme K. Nirop, la Mascarade à Mme J. Destrée.

La *Petite suite* parvient à reprendre de façon tout à fait neuve, tout à fait originale les éléments du *Concert*. Au fond le plan reste le même et pourtant le langage est différent : les deux œuvres restent des inventions d'un goût parfait dont l'écriture, quoique rigoureuse, garde un côté improvisé très savoureux.

L'Aubade (allegretto comodo), fine, légère, alerte, est un bondissement rythmique et un jaillissement mélodique sous lequel, aux premiers violons, vient s'exposer une longue phrase chaleureuse qui se développe et se transforme, mène à un fortissimo et s'achève avec éclat.

La Pastorale (andante) débute sur quelques notes, blanche-noire, du cor solo qui mènent à un chant du hautbois sur un accompagnement des bassons et des cordes. Le thème s'achève sur une sorte d'interrogation de la clarinette, reprise de façon de plus en plus véhémente. L'orchestre alors chante une splendide mélodie (andantino) qui, à son tour, est suivie par le motif interrogatif, donné par les bassons cette fois. La trompette ramène alors le premier thème, qui passe à la clarinette, puis à la flûte. Le calme gagne et le motif interrogatif lui-même, à la clarinette, finit par s'insérer dans le chant général et s'associe à la conclusion, pacifiée et lumineuse.

La Mascarade (allegro con spirito) est un scherzo brillant, d'une verve endiablée, où la trompette munie de la sourdine chante avec la clarinette et le basson avec accompagnement de cymbales et de castagnettes. Un allegro vivace suit, qui joue sur les nuances et les couleurs, avant que le scherzo initial ne reprenne place et s'achève, après un fortissimo, par un savant ralentissement, en six mesures, dans un pianissimo ultime.

Cette œuvre, sans prétention, mais lumineuse et sensible, est caractéristique du poète Roussel. Elle est l'une de ses inventions les plus libres, les plus spontanées, les plus heureuses.

Concertos

Concerto pour piano et orchestre *(op. 36)* • Ce concerto comprend trois mouvements : allegro molto, adagio et allegro con spirito. Composé de juillet à octobre 1927. Créé le 7 juin 1928 au Concert Koussevitzky (16 minutes). Dédié à Lucie Caffaret.

Cette œuvre, de durée restreinte, est d'une grande importance. Elle est même, par son adagio, une des créations les plus envoûtantes de Roussel. Nulle recherche d'éclat spectaculaire, non plus que de développements superflus dans ce *Concerto*. Une création rigoureuse dont, avec le temps, l'on comprend mieux l'intransigeance et la grandeur.

L'allegro molto est austère. Il oppose des thèmes martelés, d'une violence agressive. C'est un véritable combat entre soliste et orchestre, mais un combat sur des thèmes de danses (surtout le second, Poco meno allegro, donné d'abord par le hautbois, puis la flûte

et les bassons doublés par les cors). C'est une page féroce, altière, l'*Allegro barbaro* de Roussel qui a rarement atteint à un tel déchaînement de violence. La conclusion : montée d'une gamme en octave et en triolets par le piano pour s'accorder in extremis à l'orchestre, résoud heureusement le conflit qui, durant tout le mouvement, n'a pas connu de trêve véritable.

L'adagio frappe d'autant plus par son calme extatique et prodigieux. On peut dire que cette pièce, sommet incontestable de l'œuvre, est unique dans toute notre musique occidentale. Le climat est créé en quelque dix mesures : sur une tenue à l'unisson des violoncelles et contrebasses (si naturel), le piano installe un rythme étrange : une noire liée à une noire formant triolet avec une croche (la mesure est à 2 / 4), avec appui à la main gauche sur chaque temps par des accords d'octave grave, le tout accru par des pizzicati aux altos et violons. L'impression d'immobilité, de hiératisme est extraordinaire. Un premier thème est énoncé par le cor anglais nostalgique et lointain. Puis le piano, qui peu à peu a quitté le registre grave et s'est libéré de sa rythmique obsessionnelle propose le second thème (bien chanté). L'atmosphère est maintenue, implacable, durant tout le mouvement. C'est un miracle de statisme et de calme. « On dirait, écrivait Gil-Marchex, une cérémonie savamment ordonnée pour célébrer quelque dieu improbable, car en ces pages

règne un scepticisme douloureux que la musique à ma connaissance n'avait jamais exprimé avec cette amère gravité. » Plus justement, R. Bernard note : « Si on voulait donner à cette page une signification métaphysique et religieuse, on ne la trouverait pas dans le christianisme, mais dans l'extase bouddhiste qui tend vers le Nirvâna. » Et il ajoute cette remarque pertinente : « C'était à Roussel, ce maître du mouvement et de la vie, de l'élan dionysiaque, qu'il appartenait de découvrir la vertu jusqu'à lui insoupçonnée (du moins en Occident) de la négation concertée du mouvement. » Il nous semble difficile en effet de ne pas reconnaître le caractère essentiellement religieux, immatériel de cet adagio.

L'Allegro con spirito présente, à la main droite seule, en monodie, le thème de danse, vigoureusement charpenté, sur lequel, à la façon d'un rondo, Roussel établit des variations aussi géniales que libres et audacieuses. L'écriture évoque un peu celle du fameux Troisième *Concerto* de Prokofiev. Cette page est en tous cas excessivement difficile et requiert du soliste une virtuosité à toute épreuve.

On a souvent cité le passage de la lettre de P. Dukas adressée à Roussel à propos du *Concerto* : « Il y a très longtemps, il me semble, que l'un de nous n'avait fait vibrer ses cordes graves, et trop des

nôtres se complaisent au jeu des harmoniques, plus amusant peut-être, plus facile à coup sûr, ou du moins davantage sous la main. Tandis que celui-ci veut un toucher plus rare et qui vient de plus loin que les doigts. »

Concertino *(op. 57)* • Ce Concertino pour violoncelle et orchestre comprend trois mouvements : allegro moderato, adagio et allegro molto (ces deux derniers s'enchaînant). Composé d'août à septembre 1936. Créé le 6 février 1937 au Concert Poulet-Siohan (12 minutes). Dédié au violoncelle solo du Concertgebouw.

C'est une œuvre brève et la dernière orchestrale de Roussel.

L'allegro moderato fait appel à trois thèmes : deux à l'exposition, un troisième au cours du développement.

L'adagio, très expressif, est réduit. Il oppose un chant mélodique à un motif énergique.

L'allegro molto est une sorte de rondo agrémenté d'une cadence de l'instrument soliste.

C'est une œuvre exigeante pour l'interprète. Nullement romantique, elle sait faire du violoncelle un instrument puissant, nerveux, jamais languissant ou mièvre.

Œuvres vocales et chorales

La Menace *(op. 9)* • Pour chant et orchestre. Poésie d'H. de Régnier. Composée en 1907. Orchestrée en 1908. Créée le 11 mars 1911 au Concert Hasselmans (6 minutes). Dédiée à Mme G. Samazeuilh.

C'est une page de jeunesse, tourmentée, assez peu caractéristique de l'auteur.

Le Bardit des Francs *(sans nº d'op.)*. • Pour chœur d'hommes, cuivres et batterie. Texte de Chateaubriand. Composé en 1926. Créé le 21 avril 1928 à Strasbourg (6 minutes). Dédié à la mémoire de C. Preisach.

Sur le fameux texte qui enthousiasme tellement Augustin Thierry adolescent, au point qu'il fut peut-être à l'origine de sa vocation d'historien des temps mérovingiens, Roussel a composé une page brève mais saisissante, violente et forte, étrange et prenante, qui illustre à merveille le texte choisi.

Psaume LXXX *(op. 37)* • Pour ténor, chœur et orchestre. Composé d'avril à août 1928. Créé à l'Opéra le 25 avril 1929 (23 minutes). Dédié à S. M. la Reine Elisabeth de Belgique.

Cette œuvre, grandiose et puissante, a d'abord été écrite sur le texte anglais de la Bible anglicane, puis adapté par Roussel lui-même au texte français de la traduction Segond.

Le Psaume ne comporte pas de parties à proprement parler. Cependant ses changements de mouvement permettent de distinguer quatre phases principales.

Une introduction (allegro) pour chœur et orchestre, prière véhémente, soulignée par la rigueur d'une fugue puissante. C'est un appel au secours irrésistible.

L'andante fait exposer par le ténor solo la parabole de la vigne qui signifie le peuple d'Israël étendant ses rameaux « jusqu'à la mer ». Les chœurs, en vocalise, viennent illustrer cette croissance dans une progression prodigieuse.

Le scherzo fait intervenir le soliste, le chœur et l'orchestre dans une suite de reproches adressés à Dieu devant la situation présente d'Israël. La puissance et la force évocatrice de cette page est non moins admirable que la précédente.

Un final (allegro deciso) affirme le pacte conclu avec Dieu et l'espoir dans le salut. Le calme s'impose peu à peu. La prière devient plus intérieure, plus profonde. Le chœur, seul, conclut, ponctué par quelques pizzicati des cordes.

La richesse et l'orchestration (d'une couleur somptueuse), la beauté de l'écriture polyphonique, la science

des contrastes et des changements de mouvement font du Psaume une pièce admirable. Loin d'une composition conventionnelle et fade, c'est au contraire une page brûlante, au relief accusé, toujours personnelle et sincère. C'est un des beaux et nombreux psaumes mis en musique dans la première moitié de notre siècle.

Œuvres pour cuivres

Fanfare pour un sacre païen *(sans n° d'op.)* • Composée en octobre 1921. Créée à l'Opéra le 25 avril 1929 (1 mn 45).

Page excessivement brève mais vigoureuse et savoureuse.

A glorious Day *(op. 48)* • Composé en novembre-décembre 1932 (7 minutes).

Commandée par le président des American Bands, cette composition montre que Roussel savait écrire dignement une page nécessairement secondaire.

LA MUSIQUE DE CHAMBRE

POUR INSTRUMENTS AUTRES QUE LE PIANO

Divertissement *(op. 6)* • Pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor et piano. Composé en 1906 (7 minutes).

Roland-Manuel a pu dire — non sans quelque outrance — à propos de cette œuvre : « Par son ingénieuse solidité rythmique, par la netteté de ses contours, par la nouveauté de ses harmonies, le *Divertissement* anticipe prophétiquement sur les données du *Sacre.* »

Un seul mouvement, mais en réalité cinq parties nettement opposées par le caractère et le rythme. Roussel révèle brusquement, dans cette page, toute la personnalité de ses dons : audace de l'écriture, équilibre des instruments, sobriété du style, force et poésie. L'œuvre, tout à tour vigoureuse et méditative, annonce les chefs-d'œuvre de la maturité.

Sérénade *(op. 30)* • Pour flûte, violon, alto,

violoncelle et harpe. Trois mouvements : allegro, andante, presto. Composée en juillet-septembre 1925 (15 minutes).

Œuvre maîtresse, là encore, toute subtile et aérienne. La façon dont Roussel sait révéler le caractère et les virtualités de chaque instrument, la richesse de l'invention et la poésie de l'œuvre donnent à la *Sérénade* un attrait incomparable : l'andante est surtout remarquable, avec la longue invention mélodique de la flûte, puis du violoncelle, qui est d'un maître.

Quatuor *(op. 45)* • En ré majeur. Quatre mouvements : allegro, adagio, allegro vivo, allegro moderato. Composé de décembre 1931 à juin 1932 (22 minutes).

Là où la *Sérénade* fait montre de charme, conformément à son caractère instrumental, le *Quatuor* présente une certaine austérité, qui répond bien là aussi à son donné. C'est un chef-d'œuvre de force et d'écriture.

A un allegro décidé, mordant, succède un adagio poétique, méditatif. Un scherzo fantasque, débordant d'esprit, mène au final qui s'ouvre sur une fugue puissante et ne cesse de captiver jusqu'à son terme : c'est sans doute l'une des créations les plus rigoureuses de Roussel, un chef-d'œuvre de conscience artisanale et l'un des sommets de son invention dans le domaine de la musique de chambre.

Premier Trio *(op. 2)* • Pour piano, violon et violoncelle. Trois mouvements : modéré sans lenteur, lent, final. Composé de mai à octobre 1902 (30 minutes).

Il s'agit d'une des compositions faites dans le sillage de la Schola. Roussel évidemment y paraît davantage comme un élève que comme un maître. Encore voit-on mieux aujourd'hui, à la lumière des œuvres suivantes, ce qui annonçait déjà, dans cette œuvre, le futur créateur des deuxième et troisième *Trios*. Il est aussi caractéristique qu'avec le temps le style de Roussel gagne en concision et en rigueur.

Deuxième Trio *(op. 40)* • Pour flûte, alto et violoncelle. Trois mouvements : allegro grazioso, andante, allegro non troppo. Composé en septembre 1929 (13 minutes).

A l'opposé du précédent, ce *Trio*, composé d'un trait en moins de quinze jours, est un joyau qui semble s'inscrire dans la ligne de l'admirable *Sonate* pour flûte, alto et harpe de Debussy. La même poésie intense, la même souplesse, la même liberté, la même invention semblent s'y renouveler constamment. On ne peut que citer l'avis autorisé du grand critique allemand H. Strobel, dans le *Berliner Tageblatt*, au sujet de ce *Trio :* « C'est un des plus beaux morceaux de la musique de chambre française contemporaine, incom-

parablement gracieux et séduisant, jamais superficiel, sonnant bien constamment. Par son écriture polyphonique, il s'apparente au style de la jeune école allemande ; mais, chez Roussel, cette polyphonie demeure miraculeusement souple et transparente. »

Troisième **Trio** *(op. 58)* • Pour violon, alto et violoncelle. Trois mouvements : allegro moderato, adagio et allegro con spirito. Composé en juin-juillet 1937 (15 minutes).

C'est la dernière œuvre, achevée, de Roussel (puisqu'il avait en chantier un *Trio* à anches — hautbois, clarinette et basson — qui aurait été son Quatrième *Trio* et dont, seul, l'andante a été terminé). Ce chant du cygne est digne de Roussel : la joie de l'allegro con spirito, voilée par instants, ne peut faire oublier l'âpreté des deux premiers mouvements, pages du contrepoint le plus audacieux qu'ait écrit Roussel. L'adagio, grave, intense, tragique, domine l'ensemble : en le composant, Roussel a-t-il entrevu la mort prochaine ?

Première **Sonate** *(op. 11 en ré mineur)* • Pour violon et piano. Composée de septembre 1907 à juillet 1908 (32 minutes).

Dans cette œuvre des débuts, l'on sent l'influence

despotique des principes de la Schola. Elle est encore trop riche et éloignée du dépouillement, de la concision dont Roussel usera sans cesse davantage avec le temps.

Deuxième **Sonate** *(op. 28)* • Pour violon et piano. Trois mouvements : allegro con moto, andante et presto. Composée de janvier à septembre 1924 (17 minutes).

Œuvre lyrique qui ne se base pas sur une opposition des instruments, mais sur leur entente. L'allegro, tour à tour vigoureux et lyrique, joue sur d'excitants contrastes. L'andante est une mélodie large qui s'épanouit puis s'efface. Le presto une page de verve et de virtuosité, d'une rythmique magistrale, aux subtiles syncopes, qui remplit merveilleusement son rôle de finale.

Sur le vœu de Mme Roussel et en s'appuyant sur un ancien projet du compositeur (une *Fantaisie* pour violon et orchestre), la Deuxième *Sonate* vient de bénéficier d'une version pour violon et orchestre sous le titre de *Concertino* (cadence et orchestration d'Arthur Hoérée).

Duo pour basson et violoncelle ou contrebasse • Composé en 1925 (5 minutes).

C'est un hommage à Koussevitzky qui venait

d'être nommé chevalier de la Légion d'Honneur. Comme le fameux chef d'orchestre avait d'abord été contrebassiste, Roussel eut l'idée de cette composition où prime l'humour.

Aria nº 2 pour clarinette et piano • Composée en décembre 1928 (2 mn 20).

C'est une transcription de la deuxième *Vocalise*, réalisée par Roussel lui-même.

Joueurs de Flûte *(op. 27)* • Pour flûte et piano. Quatre pièces : Pan, Tityre, Krishna, M. de la Péjaudie. Composé en août-septembre 1924 (11 minutes).

Ce sont quatre pièces brèves, de styles divers, mais toujours parfaitement accordées à l'instrument dont elles utilisent tour à tour les ressources. Des modes antiques, hindou et moderne (M. de la Péjaudie est le héros du roman « La Pécheresse » d'H. de Régnier), sont l'un après l'autre évoqués.

Andante et scherzo *(op. 51)* • Pour flûte et piano. Composé en janvier-avril 1934 (5 minutes).

A la poésie des pages précédentes, s'oppose la rigueur, un peu austère certes, de celles-ci. L'écriture, sans nulle concession à l'anecdote, séduit par sa seule et intransigeante qualité. La verve du scherzo est admirable.

Pipe in D major • Composé en 1934 (1mn 15). Pipeau et piano.

Impromptu *(op. 21)* • Pour harpe à pédales. Composé en mars 1919 (5 minutes).

Cette page mystérieuse et limpide restitue à la harpe son caractère antique d'instrument religieux. Bien que secondaire dans l'ensemble de l'œuvre de Roussel, cet *Impromptu* est l'une de ses créations les plus émouvantes, par son intense poésie et son pouvoir de suggestion. Nous connaissons peu de pièces comparables dans le répertoire de la harpe.

Segovia *(op. 29)* • Pour guitare, composé en avril 1925 (3 minutes).

Dédié au fameux guitariste espagnol, c'est là encore un exemple parfait de la façon dont, même dans des pièces très brèves et de second plan, Roussel sait être exigeant vis-à-vis de lui-même. Cette page est en effet, à son niveau, parfaite et nullement conventionnelle.

Prélude et fughetta *(op. 41)* • Pour orgue. Composé en juillet 1929 (4 minutes).

Petite page simple, caractéristique du manque

complet de prétention de Roussel. A ne pas vouloir « jouer au maître », il reste toujours un maître. C'est une composition qui, à notre avis, mériterait d'être tirée d'un oubli où la relèguent trop souvent les organistes. R. Bernard lui trouve un « style sévère » et, qui plus est, peu adapté à l'instrument. Cette remarque ne nous convainc pas. C'est une page au contrepoint rigoureux mais attachant.

Musique de piano

Des heures passent... *(op. 1)* • Quatre morceaux : « Graves, légères... Joyeuses... Tragiques... Champêtres... ». Composé en 1898 (14 minutes).

H. Gil-Marchex étudiant cette première composition admise par Roussel dans le catalogue définitif de ses œuvres, rapporte que « l'éditeur Hamelle avant de graver l'œuvre se montra à l'audition violemment scandalisé qu'un auteur encore complètement inconnu osât écrire une musique aussi dénuée de mélodie que discordante ». « Ce reproche aujourd'hui, ajoute-t-il, fait sourire, pourtant il y a dans cette suite certains mouvements mélodiques et surtout un ensemble de rythmes qui sont déjà du vrai Roussel », surtout les

heures légères qui présagent — de très loin ! — les futurs scherzos du musicien. En fait, il faut le reconnaître, l'œuvre est encore pâle.

Conte à ma poupée • Composé en 1904 (3 minutes).

Page très fraîche, écrite pour l'*Album pour enfants petits et grands*, publié par la Schola Cantorum. Cette pièce brève révèle l'un des aspects les moins connus de l'homme Roussel.

Rustiques *(op. 5)* • Trois morceaux : Danse au bord de l'eau — Promenade en forêt — Retour de fête. Composés en 1904-1906 (13 minutes).

Cette suite est caractéristique au plus haut point de l'impressionnisme de Roussel. Elle manque encore de contrastes, mais sa richesse harmonique est merveilleuse. La première pièce, d'une grâce extrême, oppose un thème en 5/8 composé de trois croches simples et trois croches en triolet, à un second, plus vigoureux, et cependant fluide, avec un rare bonheur. La seconde annonce de très loin le *Poème de la Forêt*. Quant à la troisième, elle est également une ébauche lointaine du final, si gai, si turbulent, des suites à venir. Elle évoque aussi, mais bien avant lui, le Bartok de la *Suite en plein air*, avec ses rappels de *fifres et tambours* et ses savoureuses rencontres polytonales.

Suite en fa dièse *(op. 14)* • Quatre morceaux : Prélude — Sicilienne — Bourrée — Ronde. Composée de juillet 1909 à avril 1910 (20 minutes).

C'est la plus longue composition de Roussel pour le piano et, avec la *Sonatine*, l'*Accueil des Muses* et les *Trois pièces* op. 49, la plus importante et la plus belle.

Nous avons donné plus haut le récit du souvenir tragique évoqué dans le Prélude. Celui-ci frappe par le maintien à la basse, durant une grande partie du morceau, d'un motif obsessionnel en croches égales, qui fait un vif contraste avec le second thème, cristallin et lumineux, avant que la pièce ne se referme et ne sombre dans le silence. Peu de pages atteignent à la grandeur et à la violence tragique de ce prélude.

La Sicilienne est d'une extrême richesse harmonique. Trois thèmes la composent : le premier méditatif et lointain, le second grêle et tendre, le troisième enfin grave et calme. C'est une page poétique entre toutes.

La Bourrée, truculente, farouche, avec son thème plus rythmique que mélodique, est admirable. C'est une manière de scherzo avec un trio médian au rythme à 11 / 8 (trois mesures à 3 / 8 et une à 2 / 8) qui forme un excellent contraste avec la bourrée elle-même.

Enfin une Ronde brillante achève en feu d'artifices et dans une veine populaire cette suite de pages riches et somptueuses.

Sonatine *(op. 16)* • Composée en septembre 1912 (10 minutes).

Deux parties composent cette Sonatine, chacune d'elles groupant deux mouvements contrastés. Modéré et vif, puis très lent et modéré devenant de plus en plus vif.

Quoique relativement courte, cette composition est très complexe. Gil-Marchex dans son intéressante, quoique trop littéraire, analyse de l'œuvre de piano de Roussel, a écrit justement : « C'est une œuvre d'un mécanisme très délicat à démonter parce que combiné de manière très inusitée et d'une nouveauté de forme qui défie l'analyse purement thématique. Le nombre des thèmes est d'ailleurs assez difficile à délimiter, ils ont tous par quelque côté certaine parenté. Les uns sont d'amples mélodies, d'autres se composent de quatre ou cinq notes, quelques-uns sont faits avec des bribes rassemblées, appartenant à d'autres thèmes, enfin le rythme comme partout chez Roussel, est primordial... Cette subtile *Sonatine* s'apparente par certains côtés à la *Danse au bord de l'eau* et au *Festin de l'Araignée...* »

C'est une œuvre en développement continuel, infiniment riche et d'une superbe écriture.

Petit canon perpétuel • Composé en 1913 (3 minutes).

L'une des pièces les plus poétiques et les plus délicates de Roussel, en dépit de son programme, bien scolaire en apparence !

Doute... • Composé en 1919 (4 minutes).

Page sévère, qui ne redoute guère les dissonances. Elle est pourtant belle dans son austérité, et témoigne de la recherche de Roussel sitôt après la guerre.

L'Accueil des Muses • Composé en 1920 (4 minutes).

Ecrite pour le tombeau de Debussy, cette page est, en dépit de sa brièveté, l'une des plus émouvantes de Roussel. Sa gravité, sa solennité évoquent l'extraordinaire *Hommage à Rameau* de Debussy. C'est l'un des plus beaux monuments qui aient été élevés, avec ceux de Dukas et de Strawinsky, à la mémoire de Claude de France.

Prélude et Fugue *(op. 46)* • Pour piano. Composé en 1934 (Prélude) et 1932 (Fugue) (5 minutes).

Fugue composée en hommage à Bach, sur les quatre lettres du nom du musicien. Deux années après, Roussel y ajoutait un prélude complémentaire, d'une vigueur farouche, l'une de ses plus belles inventions, peut-être, pour le piano.

Trois pièces pour piano *(op. 49)* •
Ce sont un Allegro con brio, un Allegro grazioso et un Allegro con spirito. Composés d'août à novembre 1933 (7 minutes).

Ces trois pages, d'une écriture magistrale, sont les dernières qu'ait consacrées Roussel au clavier. Elles frappent par leur énergie, leur souplesse, la qualité de leur langue, dépouillée à l'extrême.

L'Allegro con brio est un brillant prélude, l'Allegro grazioso une valse exquise, l'Allegro con spirito, plus développé, un bondissement d'une santé remarquable, coupé en son centre par un épisode plus calme, d'une émotion sereine.

Œuvres vocales

Madrigal aux Muses *(op. 25)* • Pour trois voix de femmes a cappella. Poème de Gentil Bernard, Composé du 16 au 20 octobre 1923 (5 mn 15).

Roussel n'a écrit que cette œuvre — en dehors des deux *Madrigaux* présentés en 1897 au Concours de la Société des Compositeurs — pour voix a cappella. C'est une page très pure, élégante sans être mièvre, aux harmonies délicates, avec effets de vocalises bien

menés. Rien certes que de discret, mais tout en subtilités et en nuances, à l'image du compositeur lui-même.

Mélodies • Roussel en a composé trente-huit (trente-neuf si l'on compte *la Menace* pour chant et orchestre dont il a été question plus haut). C'est un nombre important dans un catalogue relativement restreint. Si A. George a pu écrire que « la mélodie n'est pas chez lui le fait essentiel », il faut quand même dire que ce fait est très important et tient non seulement une grande place, mais une place de choix à l'intérieur de son œuvre.

La finesse, la culture profonde, l'humanité de Roussel ne pouvaient que se trouver à l'aise en un tel domaine et il n'y a aucunement lieu de s'étonner que ces mélodies soient à ranger parmi les plus belles de notre musique française contemporaine. La beauté, l'élégance pure et raffinée de la ligne vocale est mise en valeur et soutenue par un accompagnement pianistique toujours remarquable, au rythme volontiers rude et fougueux, à la langue savoureuse, aux harmonies souvent audacieuses.

Nous avons souligné que c'était dans une mélodie, *Le Jardin mouillé* — est-ce l'effet du seul hasard ? — que Roussel s'affirmait déjà comme un très grand musicien, au sortir des premières compositions encore

scolaires. Dans les quatre *Poèmes* op. 3, en effet, ce *Jardin mouillé* impose l'idée de maîtrise, mais *Départ* offre un accompagnement déjà audacieux et bien significatif.

L'influence de Debussy se fera sentir jusqu'à la guerre, dans le domaine de la mélodie roussélienne. On la trouve évidemment dans le second recueil des quatre *Poèmes* op. 8 et même dans les deux *Poèmes chinois* op. 12, autrement personnels cependant et d'autant plus importants qu'ils annoncent cette ouverture de Roussel sur l'Extrême-Orient avant même son voyage aux Indes (les *Poèmes chinois* datent de 1907-1908 et la croisière n'aura lieu qu'en 1909), Roussel reviendra d'ailleurs volontiers à ces *Poèmes chinois* (op. 35 et 47) indiquant ainsi la prédilection qu'il portait à ce genre de textes, au vrai si accordés à sa nature : capables, sous une forme raffinée et concise, de suggérer des aventures mystérieuses et tout un monde de sentiments et de rêves. L'accompagnement d'*Amoureux séparés* annonce le rythme des scherzi rousséliens.

Les deux *Mélodies* op. 19 ne laissent pas indifférent, elles non plus. L'harmonie et le thème de *Light*, si nostalgique, la mélodie encore marquée des inflexions debussystes, annoncent les chefs-d'œuvre que seront, dès l'année suivante, les deux *Mélodies* op. 20, classiques de Roussel d'ailleurs, tant elles sont pétillantes

de verve, d'esprit et de finesse. C'est d'une part la *Sarabande* (qui n'est point la danse grave répondant à ce nom, mais la sarabande au sens populaire du terme : « les jets d'eau dansent des sarabandes »), de l'autre le *Bachelier de Salamanque*, deux pages d'une perfection absolue où la science de l'écriture n'entrave aucunement la liberté apparente, l'enjouement de l'inspiration. L'accompagnement, de plus en plus en staccato, est incisif et percutant. D'un coup nous aboutissons au Roussel « classique » dans le monde de la mélodie.

Cette réussite trouve un équivalent dans une autre œuvre, audacieuse déjà par le choix des moyens mis en œuvre : les deux *Poèmes de Ronsard* op. 26 pour flûte et piano (1924). Dans cette nudité, ce dépouillement complet, mais en utilisant les deux matériaux liés au souffle humain pour lesquels il a visiblement une prédilection, Roussel atteint à un art consommé. *Rossignol, mon mignon* fait dialoguer la flûte volubile, lyrique et passionnée avec la voix, tandis que *Ciel, aer et vens* impose une atmosphère plus calme, plus sereine, avec de savoureux et savants développements rythmiques.

Les *Odes anacréontiques* en deux recueils op. 31 et 32, au nombre de six (1926), sont excessivement dépouillées, mais par là même d'autant plus exemplaires.

Puis viennent les deux *Poèmes chinois* op. 35 (1927) qui constituent à notre avis l'un des recueils les plus émouvants de Roussel. Déjà la beauté de l'accompagnement nerveux et audacieux de *Des fleurs font une broderie* suscite l'enthousiasme, mais *La réponse d'une épouse sage* atteint à une telle fusion entre le texte, la ligne mélodique et la partie pianistique, que le souffle s'en trouve presque coupé. Il faudrait analyser note par note cette partition de trois modestes pages, aux modulations surprenantes et à la simplicité si profonde, si dense, si riche. La chute finale « pour ne pas t'avoir connu... plus tôt » est l'une des phrases les plus géniales peut-être de toutes celles qu'a inventées Roussel. Qui l'a entendue une seule fois ne saurait l'oublier.

Suivent deux belles vocalises (sans n^o^ d'opus) datant de 1927 et 1928 et une chanson champenoise : « O bon vin, où as-tu crû ? » amusante surtout pour son accord arpégé au piano dont les harmoniques ne sont guère consonantes... Et c'est une autre œuvre fameuse : *Jazz dans la nuit* op. 38 (1928) dont les trois minutes et demie sont riches de musique ! L'évocation, avec toute la séduction harmonique dont Roussel est capable, ne cherche aucun effet facile. Elle n'en est que plus frappante.

L'op. 44 réunit d'une part une mélodie en hom-

mage à J. Joyce : *A flower given to my daughter*, de l'autre deux *Idylles*, pages de choix aux modulations magistrales et qui évoquent la grâce dans la simplicité et la pureté de leurs phrases mélodiques (1931). La conclusion de *la Keriokleptê* suffirait, par sa couleur, sa concision, sa limpidité à exprimer la maîtrise de Roussel. Un contrepoint choisi accompagne, en son début et à sa fin, la deuxième *Idylle : Pan aimait Ekhô* dont la partie vocale n'est pas sans évoquer le *Socrate* de Satie.

Les deux *Poèmes chinois* op. 47, sans valoir les précédents, insurpassables, touchent par leurs qualités harmoniques et la verve scintillante de l'accompagnement de *Vois, de belles filles.*

Les deux mélodies op. 50, dans les trois premières strophes de *Cœur en péril*, pétillent de verve, de charme et d'ironie. Vient une finale adoucie, tempérée d'émotion et de tendresse.

Les deux dernières mélodies de Roussel sont celles de l'opus 55 *(Vieilles cartes ; Si quelquefois tu pleures)*. Datant de 1935, elles témoignent de l'art du musicien dans ce domaine rare et difficile où il a excellé plus que d'autres.

On ne saurait mieux caractériser le style de ces mélodies qu'en citant C. Croiza, l'une de leurs meilleurs

interprètes. Celle-ci, écrivait dans le numéro de *la Revue musicale* publiée en hommage à Roussel, au lendemain de la mort de ce dernier : « Mélancolie sans drame — mesure, jamais d'« effet » sentimental, jamais rien en « trop » — ce « trop » qui, dans l'art comme dans la vie, détruit si souvent, au fond de nous-mêmes, toute sensibilité. »

La mesure, la retenue sont en effet les qualités maîtresses de l'art de Roussel, dans la mélodie plus encore que partout ailleurs. A ce titre les *Poèmes chinois* convenaient spécialement à son génie par tout ce qu'ils contiennent de sous-entendu et de pudeur. Roussel a su laisser entendre beaucoup plus qu'il n'a dit et la réserve de son art traduit toujours, dans une expression concise, un monde de sentiments et d'impressions ineffables, ce qui lui donne un pouvoir de suggestion illimité (qu'on pense par exemple aux péroraisons de la *Réponse d'une épouse sage* ou de la *Kerioklepté*).

On peut affirmer dès lors que si les mélodies ne sont pas l'essentiel de l'œuvre de Roussel, elles sont du moins l'une des meilleures clefs pour pénétrer celle-ci en profondeur.

C'est en ce domaine aussi que Roussel se livre davantage et, par là même, qu'il impose le plus son caractère de musicien français.

L'art n'est pas du domaine quantitatif, est-il besoin de le dire ? C'est pourquoi on peut avec raison trouver qu'en face d'une *Symphonie* de Bruckner, la *Réponse d'une Epouse sage* fait le poids. Peut-être même ne donnerions-nous pas l'une pour l'autre, tant quelques mesures parfaites nous semblent incomposables.

CONCLUSION

Trente ans après la mort de Roussel, les œuvres de ce dernier restent encore, en bonne partie, et pour un grand nombre, à découvrir. Elles méritent bien de l'être ! Peu de musiciens donnent autant que lui l'impression d'un équilibre. Chez lui en effet le sens avoué de la tradition se double d'un besoin inné de recherche et de liberté. S'il rejoint certaines formes, certains styles, si l'on peut, à son sujet, user du mot « classicisme », c'est en donnant au terme une valeur analogique. Car si son écriture peut évoquer tel ou tel art, c'est à la façon d'un obscur rappel, au sein d'un univers entièrement personnel et nouveau.

Lui-même a dit, du reste, comment il convenait d'envisager la « leçon » des maîtres : « Ce qu'il convient d'en retenir, a-t-il écrit, c'est la limite où ils ont été arrêtés dans leur élan vers de nouvelles conquêtes. C'est la possibilité de marcher plus avant ou de trouver à droite et à gauche des sentiers encore inexplorés, c'est enfin cette vérité que, l'art évoluant constamment, l'artiste qui cherche en lui-même le secret de son art ne doit jamais considérer la mode et le goût

de son époque qu'à un point de vue en quelque sorte rétrospectif. »

Cette déclaration vaut d'être écoutée : Roussel n'est aucunement tourné vers le passé. L'expression « retour à » ne peut qu'égarer en son cas. Nous l'avons dit à l'occasion : la *Suite en fa* peut rappeler Bach ou Hændel dans les premières mesures du prélude, mais non au-delà. Seule, la clarté de l'écriture, le génie du style permettent de rapprocher les pages du Roussel en pleine possession de son art de celles des maîtres du passé. Mais la langue, l'expression, l'invention restent absolument neuves, totalement originales et l'on aurait tort de se duper par les commentaires, sans découvrir la vérité des œuvres.

Aussi vouloir faire de Roussel un maître, l'un des plus grands du siècle, n'est en aucune façon vouloir imposer son style à des suiveurs éventuels. Ce serait n'avoir rien compris à son exemple que d'aboutir à d'aussi fausses conclusions.

Comme lui-même a su prendre ses distances à l'égard de son milieu ambiant — la Schola — et des musiciens qu'il admirait le plus — Debussy surtout —, une compréhension authentique de Roussel et de son art ouvre nécessairement sur des perspectives de découverte et de liberté.

En fait, nous avons pu le noter : son évolution a été continue. Non point faite de mutations brusques

ou de conversions spectaculaires. Tout au contraire : la démarche de Roussel frappe par sa rectitude, à l'image du musicien lui-même et de l'homme, sous le musicien.

Certes, la juxtaposition de ses dernières œuvres et de ses premières révèle le sens et les résultats d'une démarche. Mais, précisément, cette démarche a un sens : en elle nul changement irréfléchi d'orientation, nulle soumission pure et simple à la mode, mais un acquiescement constant aux nécessités d'évolution incluses en chaque ouvrage, qui mènent d'une découverte à une autre et renouvellent sans fin le visage de l'invention artistique chez tout véritable créateur.

Lorsque, parlant de Debussy, Roussel s'oppose à ceux qui accusent le musicien d'avoir mené notre art « dans une voie dangereuse, voire dans une impasse », il précise : « Nul ne se posa moins que lui comme prophète et comme chef d'école. » Si tel fut Debussy, selon Roussel, on peut affirmer que Roussel le fut plus encore à ses propres yeux. Il a cherché à édifier son œuvre, telle qu'il lui paraissait de son devoir de la bâtir, loyalement, courageusement, laborieusement, sans songer un instant à se donner comme modèle.

Son idéal de musique, il l'a précisé en quelques phrases fort claires, qui répondent exactement au langage de ses œuvres et qui indiquent bien la valeur profonde, réelle de ces dernières : « Je suis persuadé...

qu'une œuvre a d'autant plus de chances d'être durable qu'elle demeure musique pure, étrangère à tout commentaire littéraire ou autre ; mais même le plus simple jeu de sonorités, musique et rien autre chose, ne constituera vraiment une œuvre d'art que s'il répond à une nécessité, un mouvement intérieur du musicien, réaction de l'artiste à un moment de son existence, et s'il est capable de provoquer chez l'auditeur un mouvement sinon identique, du moins qui réponde en quelque sorte à l'appel du musicien. »

Ce texte mérite d'être cité et médité, car il témoigne de la lucidité de Roussel devant le problème de l'évolution historique en matière d'art, et de la conscience qu'il avait d'être resté fidèle à celle-ci.

« Je ne pense pas que les périodes d'art se succèdent suivant une évolution régulière, car elles sont intimement liées au mouvement des idées, et il semble bien que la pensée humaine repasse, à des intervalles plus ou moins longs, par les mêmes phases. Un esprit original tendra toujours à réagir contre les critiques à la mode ; de son influence naîtra le courant qui entraînera l'art dans une nouvelle direction. En réalité, le problème est des plus complexes et nécessiterait de longs développements, les différents arts étant plus ou moins liés les uns aux autres et subissant le contrecoup des grands mouvements sociaux et des événements importants de chaque époque.

« Il est indéniable, par exemple, que le génie de Debussy, réagissant contre le wagnérisme triomphant, a exercé une influence profonde sur les jeunes musiciens des environs de 1900, et la période qui a suivi *Pelléas* peut être considérée comme ayant groupé dans une certaine cohésion la plupart des individualités de l'école française et de certaines écoles étrangères.

« Les raisons qui déterminent ces groupements sont sans doute du même ordre que celles qui, en astronomie, règlent les mouvements des astres. La loi de gravitation universelle est vraie pour l'esprit comme pour la matière.

« Les individualités captent et retiennent dans leur orbite les individualités plus faibles, attirées par leur puissance ou leur charme et n'ayant pas en elles une énergie intérieure capable de s'opposer à leur emprise.

« Les artistes à qui leur personnalité plus nettement accusée permet cette résistance, après avoir vu leur route légèrement déviée, reprendront leur équilibre et retrouveront leur vraie direction. En réalité, dans l'art comme dans la vie, il n'y a pas d'état stable, mais une suite de transformations continuelles, et lorsqu'une forme d'art semble se préciser à nos yeux, sa désagrégation a déjà commencé.

« Cette réaction naturelle contre les tendances existantes n'implique nullement, bien entendu, le mépris ou la méconnaissance de l'esthétique qu'elles repré-

sentent, mais elle est presque fatalement amenée par l'aversion des artistes originaux pour toute formule érigée en système, la perception qu'ils ont de ses faiblesses et du danger qu'elle peut représenter, leur besoin de s'exprimer à leur tour et d'une façon différente... »

De telles phrases n'appellent aucun commentaire, tant leur évidence s'impose. Si Roussel a réagi contre l'impressionnisme, il n'en a pas moins gardé une vénération véritable pour Debussy. Il savait bien qu'un jour prochain des créateurs s'élèveraient contre ses propres tendances et, par avance, il justifiait leur action. Peut-être eût-il été en droit d'espérer cependant que ses successeurs sauraient garder à l'endroit de son art la compréhension et l'admiration qu'il avait témoignées lui-même à l'égard de ses devanciers immédiats. Il n'en est pas toujours ainsi, car, à la vérité, les artistes joignent rarement à leur génie la grandeur d'âme humaine que manifesta, sa vie durant, Albert Roussel.

Que d'équivoques à dissiper ! Roussel pourtant a été formel : « On a parlé de retour à Bach, de néo-classicisme. Ce sont des étiquettes bien arbitraires. Si l'expression de « musique pure » n'avait suscité de si nombreuses controverses, je serais tenté de dire que nous revenons à la musique pure, c'est-à-dire à une musique qui ne veut être ni peinture, ni littérature,

qui ne veut être que musique et pas autre chose. »

A ce niveau, où se situe dans sa réalité la plus profonde, la plus essentielle, l'art de Roussel, les oppositions perdent de leur mordant, et la musique de ce maître garde une valeur non seulement actuelle mais encore intemporelle. Il a dit, à un moment donné (et dans une forme qui répondait à son époque, rançon de toute création humaine), des vérités dont le rappel restera toujours nécessaire. Il a écrit des œuvres dont la musique française peut à bon droit s'enorgueillir, car elles savent unir, à une sensibilité et à une finesse, à une délicatesse extrême, une sûreté, une vigueur, une force, une profondeur que, trop souvent, l'on dénie à notre art.

Il reste que la France étant, selon le mot si dur — mais hélas si exact ! — de Roussel lui-même, « un pays où l'on se désintéresse à peu près complètement de la musique », le génie du compositeur reste encore pour beaucoup à découvrir, alors qu'il fait l'honneur de son temps.

Assurément nous serions bien en peine de trouver, dans tout notre patrimoine musical, quelque œuvre susceptible d'être mise en regard des Deuxième, Troisième ou Quatrième *Symphonies* par exemple ! Pourquoi, dès lors, accorder apparemment si peu d'intérêt et d'importance à de telles pages ? On pourrait encore s'étonner de voir tant d'autres œuvres de Roussel si

peu jouées, si peu enregistrées, si peu fréquentées, alors qu'il serait malaisé de leur trouver quelque équivalent, et cela non seulement dans notre musique française, mais dans l'histoire de la musique tout entière.

Roussel souffre d'une injustice, voilà le fait, et ce livre s'estimerait utile s'il pouvait contribuer à y remédier. Il y parviendrait à coup sûr s'il incitait à connaître et approcher les œuvres car un tel contact ne pourrait manquer de porter ses fruits. A une heure où, si volontiers, on se plaît à découvrir les génies méconnus du passé, l'un d'eux, connu certes, mais par trop insuffisamment, si proche de nous au surplus par le temps et par son art, mérite d'être mis en lumière et, sans jouer aucunement au prophète, on peut assurer sans crainte que l'avenir lui donnera, tôt ou tard, la place importante qui lui revient.

Les vertus objectives de son art — en dehors de tout critère d'appréciation lié à la mode et au goût — restent trop grandes pour que l'on puisse douter le moins du monde à ce sujet. Pour tous ses amis — nombreux déjà — par sa musique, Roussel impose cette impression d'« irremplaçable » qui reste, au sein de la relativité essentielle de notre monde, la marque propre, la note distinctive des génies.

OPINIONS SUR ROUSSEL

Je vous considère avec toute ma conviction comme le plus grand compositeur français de notre temps, et dans votre musique règne la plus pure vérité.

DMITRI MITROPOULOS.

... Cette admirable musique dans laquelle je ressentais l'esprit d'un musicien si vigoureux et en même temps si raffiné et l'âme d'un homme noble et sincère. Et cette grande sincérité et le sentiment profond dont votre œuvre est empreinte me l'ont faite si proche que son succès a été pour moi une aussi grande joie (que) si c'était une œuvre à moi.

SERGE KOUSSEVITZKY.

Je crois sincèrement que, dans la nouvelle génération de musiciens, M. Albert Roussel est un de ceux qui en donnent l'impression la plus forte (de maîtrise),

par l'alliance du métier traditionnel — le plus sûr, le plus solide dans l'écriture des chœurs et de l'orchestre — et des recherches harmoniques les plus audacieuses, dont sa science règle le plus souvent le désordre. Le plus souvent, dis-je, car il reste dans sa trame symphonique assez de ces accords au fer rouge sous lesquels on croit voir fumer l'oreille de nos amateurs les plus avancés pour les plus exigeants de ces mélomanes. M. Albert Roussel est assez bon musicien et même assez grand musicien pour qu'il lui ait été possible de leur déchirer le tympan avec des moyens ordinaires, s'il y tenait absolument. Mais il faut être de son temps, et le nôtre veut des moyens extrêmes, dit-on. Je ne vois guère parmi les contemporains de M. Albert Roussel d'artistes à qui leurs dons permettraient davantage de se passer de ces moyens-là. C'est, je crois, le plus bel éloge que l'on puisse faire de son œuvre et de son talent.

PAUL DUKAS.

(La Deuxième *Symphonie.*) Dans vingt ans elle sera classique, au meilleur sens de ce mot, comme expression d'une pensée très noble, réalisée en parfaite beauté. Les huit dernières pages peuvent s'égaler à tout... et cette radieuse envolée dans la sérénité n'a tout son effet que parce qu'elle a été préparée de

longue main. J'ai écrit autrefois à Dukas qu'une œuvre à la fois somptueuse et virile comme *Ariane* aide à supporter les peines de la vie ; j'en dirais bien autant de votre Symphonie. Vous êtes un magnifique « professeur d'énergie »...

GEORGES AURIC.

Ravel jouissait d'un grand prestige à l'étranger, mais j'admirais plus Roussel, dont l'évolution et les recherches constantes avaient abouti à une maîtrise totale de son art tout en conservant fraîcheur et fantaisie...

Les *Evocations* de Roussel étaient inscrites au même programme : je pus constater la modestie et la jeunesse d'esprit qui animaient ce compositeur : son œuvre me séduisit, elle tendait à s'éloigner de l'impressionnisme, lequel, après Debussy, avait entraîné la musique française dans une véritable impasse.

DARIUS MILHAUD.

Il aura été une illustration incomparable du rôle que doit remplir un artiste et un homme dans la société... La bienveillance et la compréhension dont

il a témoigné envers ses jeunes confrères susciteront autour de sa mémoire un regret impérissable et un vide dans nos cœurs que rien ne pourra combler jamais.

LOUIS DUREY.

A la Schola Cantorum j'ai, en 1903, commencé l'étude du contrepoint sous la direction de Pierre de Bréville, un musicien qui soignait l'élégance de l'écriture. Après le départ de ce maître, Vincent d'Indy offrit la place vacante à Albert Roussel ; je connaissais déjà Roussel pour l'avoir rencontré dans l'entourage d'Eugène Gigout, virtuose de l'orgue, que j'allais souvent écouter à Saint-Augustin et chez qui Roussel avait travaillé le contrepoint et la fugue. C'était sur le conseil de Julien Koszul, directeur du Conservatoire de Tourcoing et excellent organiste, lui-même un ancien élève de Gigout à l'école Niedermeyer, que le jeune officier de marine démissionnaire avait travaillé l'harmonie. Gigout eut vite fait de découvrir la nature de son nouveau disciple : « Il a le génie de la fugue », disait-il, aussi V. d'Indy ne pouvait-il faire un meilleur choix.

Le jeune professeur de la Schola examinait les travaux de ses élèves avec un intérêt bienveillant et

une grande largeur de vues, il faisait des observations précises pour obtenir une robuste polyphonie.

FÉLIX RAUGEL.

Je l'ai suivi (Roussel) jusqu'à Paris pour bénéficier de son enseignement. J'y suis arrivé avec mes partitions, avec mes plans, mes projets, avec une multitude, un chaos d'idées, et c'est lui qui m'a indiqué, toujours avec justesse et avec une précision qui lui était propre, le chemin qu'il faut suivre, tout ce qu'il fallait garder et ce qu'il fallait rejeter. Il a réussi à mettre de l'ordre dans mes pensées, mais je n'ai jamais su comment il y était arrivé. Avec sa modestie, sa bonté et sa noblesse, mais aussi avec son ironie fine et amicale, il m'a guidé de telle façon que cela s'est toujours passé presque sans que je m'en aperçoive. Il m'a laissé le temps de réfléchir et d'évoluer par moi-même. (...) Quand je regarde maintenant tout ce qu'il m'a appris, j'en reste tout étonné. Ce qu'il y avait en moi d'inconscient, de caché, d'inconnu, il l'a pressenti et me l'a révélé, me l'a confirmé, et cela d'une façon toujours amicale et presque tendre.

Tout ce que je suis venu chercher à Paris, c'était l'ordre, la clarté, la mesure, le goût et l'expression directe, exacte et sensible, les qualités de l'art français

que j'ai toujours admiré et que j'ai voulu connaître plus intimement. Toutes ces qualités, il les avait, et m'a fait part généreusement de son savoir, très simplement et très naturellement, en grand artiste qu'il était. J'ai été son élève et, grâce à cela, je me sens un peu français, et j'en suis très fier et aussi j'espère bien, un jour, transmettre son message chez nous, à Prague, où il était si admiré.

BOHUSLAV MARTINU.

On dirait que la musique est pour un Roussel ce que la poésie est pour Edgard Poë : une création rythmique de la beauté. Pareille à ces oiseaux des tropiques qu'on a crus sans pattes parce qu'ils ne se posent jamais, la musique d'Albert Roussel se sert moins de ses pieds que de ses ailes. Toute sa vie est ordonnée au rythme qui lui confère une souplesse harmonieuse ; car la symétrie n'est pas son fait. Mouvante architecture qui défie l'analyse. Aucune musique ne concède moins aux exigences des yeux. Il n'est que de la suivre, comme on suit les volutes de la cantilène grégorienne, dans leur imprévisible déroulement.

ROLAND-MANUEL.

Du *Poème de la Forêt* au *Concerto*, Roussel affirme le souci d'ordonner sa musique d'après des formes fixes qui, avant lui, ont éprouvé leur force de résistance. Le style a évolué chez Roussel selon une courbe harmonieuse. La tendance au pittoresque est manifeste dans le *Poème de la Forêt*, plus accusée dans *les Evocations*. Rarement le musicien cède à l'entraînement de la pure description. L'équilibre persiste entre l'impression sensible et l'élément affectif. L'un et l'autre fusionnent intimement ; ils s'opposent rarement. Par contre, dans la *Symphonie en si bémol*, le caractère émotif prend une importance plus marquée. La *Suite* et le *Concerto* découvrent un Roussel moins porté à découvrir un rapport fixe entre des réactions personnelles et sa propre musique. Et c'est peut-être ici que Roussel atteint à la perfection souveraine.

Que sera la prochaine œuvre symphonique du musicien ? Les dernières partitions nous autorisent à croire qu'il ne sera l'esclave d'aucun dogme esthétique. Chez lui l'intelligence et la sensibilité ne peuvent s'ignorer ou se répudier. C'est dans l'accord naturel de ces dons qu'il faut, en dernière analyse, chercher l'équilibre d'un art, qui peut se déplacer mais non se briser.

PAUL LE FLEM.

Albert Roussel suit une voie tracée droit devant lui. Peu, certes, sont aussi bien considérés dans toutes les chapelles et admis comme pontifes par les fidèles de rites différents. Cet accueil, partout favorable, n'est cependant pas dû à une politique de concessions, car Albert Roussel marche vite mais sincèrement, sans s'occuper des chuchotements qu'il pourrait surprendre sur son passage. Ennemi du scandale, il ne cherche pas à étonner ni, comme d'autres, à dérouter ses admirateurs, en tournant court s'il s'aperçoit qu'il est suivi. Il évolue naturellement, selon une progression constante.

P.-O. FERROUD.

Albert Roussel est l'un des artistes les plus originaux de notre temps... (Son) art passe parfois pour difficile, et il l'est en effet. Mais ce qui le rend tel, c'est la nature même de la pensée et de la sensibilité auditive. Les combinaisons sonores habituelles ne suffisent pas à satisfaire cette sensibilité, à exprimer cette pensée, et l'artiste a dû se forger ses propres moyens d'expression, a dû les découvrir, les discerner, car ils préexistaient en lui, semble-t-il (...) Alors que la plupart des musiciens apprennent à parler avant de penser, il a pensé avant de parler, et en quelque sorte créé le langage de son esthétique. De là des rapports inat-

tendus qui ont paru audacieux et bizarres, et qui pour lui n'étaient qu'évidents et naturels. Et s'il est vrai, comme le dit Oscar Wilde, que ce n'est pas le moment qui fait l'homme, mais l'homme qui fait l'époque, le langage d'Albert Roussel est déjà classique.

NADIA BOULANGER.

(Sur *Aeneas.*) Une de ses plus belles, de ses plus émouvantes partitions. La noblesse de ses lignes, la pureté et l'éclat de son instrumentation si mesurée, la poésie qui se dégage de certaines des danses (celle, en particulier, de la solitude d'Enée), l'élément mélodique d'une tendresse profonde qui jaillit sans cesse d'harmonies raffinées et palpitantes, font de cette œuvre de Roussel une des plus magnifiques pages de la musique moderne française.

HENRI SAUGUET.

Encore qu'il fût parfaitement conscient de sa valeur — et ceci, à l'instar de tous les vrais artistes — et qu'il lui parût naturel et même équitable que l'opinion lui tînt compte de la qualité de son dessein créateur, Roussel ne témoignait pas moins d'une incor-

rigible modestie à l'endroit d'une renommée grandissante et dont les manifestations avaient toujours l'air de le prendre au dépourvu. Et lors même que son attitude paraissait s'ingénier d'autre part à décourager les honneurs, il demeurait sensible, et comme un débutant, au moindre tribut de sympathie inspiré par son œuvre.

ALFRED CORTOT.

Je n'ai jamais rencontré d'homme plus sincèrement modeste qu'Albert Roussel. La gloire était venue sans qu'il eût rien fait jamais pour plaire à la foule. Et les années passaient, les œuvres ajoutaient de nouveaux titres à l'admiration de ses contemporains : mais lui demeurait bien le même homme. Il gardait ce même effacement presque timide, cette même pudeur d'âme vraiment exquise et conservant tout le velouté de la jeunesse, cette même sensibilité délicate et nuancée, cette largeur d'idées, cette liberté d'esprit et cette bonté lumineuse qui donnaient à son commerce un charme inaltérable...

L'art de Roussel est fort complexe. Formé à la sévère école de César Franck et de Vincent d'Indy, il a pourtant subi lui aussi l'enchantement debussyste. Il doit à ses origines une curiosité toujours en éveil. Il n'a jamais cessé d'évoluer, il ne s'est jamais satisfait

d'une formule. Il a gardé l'âme aventureuse du marin, et chaque œuvre a été pour lui comme une escale. A peine a-t-il fait relâche qu'il est reparti, attiré par la curiosité d'autres horizons, de découvertes nouvelles, de combinaisons de timbres, d'harmonies neuves. Il y eut en lui ce tourment très noble qui est celui du vrai créateur pour qui l'œuvre faite ne compte déjà plus et qui toujours regarde au-delà du présent. Et c'est pourquoi nous sommes bien assurés de la place qu'il occupera dans l'avenir.

RENÉ DUMESNIL.

Aussi bien nous ne saurions plus vous raconter rien de cette musique pour nous inextricable. Au conflit harmonique, d'autres correspondent : conflit entre tonalités, entre les paroles et les notes, comme entre les notes mêmes. Ajoutons encore l'abus d'une couleur locale indienne, peut-être authentique et monotone certainement (...)

Il faut admirer les artistes, tous les artistes de l'Opéra : ceux et celles du chant, de l'orchestre, de la danse, et M. Gaubert, leur chef. Pour eux comme pour nous, une telle musique est horriblement difficile. Plût à Dieu qu'elle fût impossible ?

CAMILLE BELLAIGUE, critique.

(Bacchus et Ariane.) On y perçoit, assurément, la maîtrise d'un auteur sûr de soi et de ses moyens, qui marche d'un pas délibéré vers le but qu'il s'est proposé, et qui, n'ignorant aucune des recettes de la construction et de l'écriture musicales, en use, tour à tour, avec autant d'adresse que de perspicacité. Mais on y constate aussi une prédominance aussi évidente que regrettable du matériel sur le spirituel, de la facture sur le sentiment. En un mot comme en cent : quelque chose d'artificiel et de rigoureusement prémédité sur quoi l'on ne saurait s'abuser, et qui ne communique qu'une vie toute factice et toute extérieure à cette musique où rien ne palpite.

R. ALOYS MOOSER, critique suisse.

L'aventure d'Albert Roussel est curieuse. Cet homme qui n'était pas un musicien-né (il eût pu être architecte ou ingénieur aussi bien) a écrit des œuvres robustes, charpentées, d'une inspiration virile et vigoureuse, dont l'audience s'est considérablement élargie depuis ces dernières années. Mais il ne saurait, comme certains le voudraient, être placé sur le même rang que Debussy ou Ravel. Il y a toujours, même dans ses œuvres les meilleures, des taches, des passages où

la musique se brouille, comme dans ces tableaux où un peintre de talent se met soudain à « peindre sale ».

HENRI HELL.

Le monde entier a reconnu les vertus de l'art d'Albert Roussel, art essentiellement jeune et qui a toujours eu les sympathies des jeunes parce que l'esprit et le cœur de Roussel restaient perpétuellement ouverts à toutes les nouveautés. En lui nulle trace de tendances conservatrices. Il s'est sans cesse renouvelé lui-même et il a suivi avec une sympathie généreuse les essais les plus audacieux de ses cadets. Comme il ne redoutait pas leur montée progressive au succès, et comme il ne faisait rien pour l'enrayer, on ne lui en voulait pas non plus d'être parvenu, par des moyens d'ailleurs si probes, à la gloire. Il y maintint constamment la même attitude modeste et réservée. On aimait l'homme, loyal, désintéressé, scrupuleusement honnête et bon, qui faisait davantage encore apprécier l'artiste. Il a vécu une belle vie.

PAUL LANDORMY.

Vingt ans après sa mort, les qualités de son œuvre demeurent intactes bien qu'échappant trop souvent à

un public sensible à la démonstration tapageuse plus qu'à la musique authentique.

CLAUDE SAMUEL.

Le temps qui mord sur les fausses gloires, les fausses audaces, les fausses inventions, avive les couleurs de la musique de Roussel. Construite avec des matériaux éprouvés, édifiée avec une admirable conscience, gravée au plus vif de l'instant et cadrée selon des normes intemporelles, qui sont celles d'un classicisme permanent, reposant enfin sur une personnalité dont la fermeté et la droiture étaient exemplaires, l'œuvre d'Albert Roussel possède les vertus plastiques de l'architecture et du dessin, et rythmique autant que mélodique, échappe aux vicissitudes de la littérature et du pittoresque pour rejoindre, dans ses caractéristiques essentielles, l'équilibre d'un Jean-Philippe Rameau.

JEAN ROY.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE

ŒUVRES DÉTRUITES :

Quintette pour quatuor à cordes et piano, vers 1900.

Sonate pour violon et piano, vers 1901-1902.

Vendanges, esquisses symphoniques, 1905.

Mélodies : *Les Rêves — Pendant l'attente — Tristesse au jardin.*

ŒUVRES :

Sans n° d'op. : Deux madrigaux (à quatre voix) : *Chanson du XVe siècle — Le Soucy*, 1897.

Opus 1 : *Des heures passent : graves, légères..., joyeuses..., tragiques..., champêtres...* (pour piano), 1898.

Opus 2 : *Premier Trio* (pour piano, violon, violoncelle), 1902.

Opus 3 : *Quatre poèmes* (H. de Régnier) : *Le Départ — Vœu — Le Jardin mouillé — Madrigal lyrique* (chant et piano), 1903.

Opus 4 : *Résurrection*, prélude symphonique, 1903.

Sans n° d'op. : *Conte à la Poupée* (pour piano), 1904.

Opus 5 : *Rustiques : Danse au bord de l'eau — Promenade sentimentale en forêt — Retour de fête* (pour piano), 1904-1906.

Opus 6 : *Divertissement pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor et piano*, 1906.

Opus 7 : *Le Poème de la Forêt*, symphonie : *Forêt d'Hiver, Renouveau, Soir d'Eté, Faunes et Dryades*, 1905-1906.

Opus 8 : *Quatre poèmes* (H. de Régnier) : *Adieux — Invocation — Nuit d'automne — Odelette* (chant et piano), 1907.

Opus 9 : *La Menace* (chant et orchestre), 1907.

Opus 10 : *Flammes* (G.-J. Aubry) (chant et piano), 1908.

Opus 11 : *Première Sonate pour piano et violon*, 1907-1908.

Opus 12 : *Deux poèmes chinois* (H.-P. Roché d'après Giles) : *Ode à un jeune gentilhomme — Amoureux séparés* (chant et piano), 1907-1908.

Opus 13 : *Le Marchand de sable qui passe*. Musique de scène pour le conte de G.-J. Aubry, et *Suite symphonique pour flûte, clarinette, cor, harpe et quintette à cordes*, 1908.

Opus 14 : *Suite en fa dièse : Prélude — Sicilienne — Bourrée — Ronde* (pour piano), 1909-1910.

Opus 15 : *Evocations* (pour soli, chœurs et orchestre) : *Les Dieux dans l'ombre des cavernes — La Ville rose — Aux bords du Fleuve sacré*, 1910-1911.

Opus 16 : *Sonatine* (pour piano), 1912.

Opus 17 : *Le Festin de l'Araignée :* ballet pantomime (G. de Voisins), et *Suite symphonique*, 1912.

Sans n° d'op. : *Petit canon perpétuel* (pour piano), 1913.

Opus 18 : *Padmâvatî :* opéra-ballet en deux actes (L. Laloy), et deux *Suites symphoniques*, 1914-1918.

Opus 19 : *Deux mélodies : Light* (G.-J. Aubry) — *A Farewell* (Oliphant) (chant et piano), 1918.

Opus 20 : *Deux mélodies* (R. Chalupt) : *Sarabande — Le Bachelier de Salamanque* (chant et piano), 1919.

Opus 21 : *Impromptu* (pour harpe à pédales), 1919.

Sans n° d'op. : *Doute* (pour piano), 1919.

Sans n° d'op. : *L'Accueil des Muses* (pour piano), 1920.

Opus 22 : *Pour une Fête de Printemps :* poème symphonique, 1920.

Opus 23 : *Symphonie en si bémol*, 1919-1921.

Sans n° d'op. : *Fanfare pour un Sacre païen* (pour quatre trompettes et trois timbales), 1921.

Opus 24 : *La Naissance de la Lyre :* conte lyrique en un acte (Th. Reinach d'après Sophocle), et une *Suite symphonique*, 1922-1924.

Opus 25 : *Madrigal aux Muses* (Gentil Bernard) (pour trois voix de femmes a cappella), 1923.

Opus 26 : *Deux poèmes de P. de Ronsard : Rossignol, mon mignon — Ciel, aer et vens* (chant et flûte), 1924.

Opus 27 : *Joueurs de Flûte : Pan — Tityre — Krishna — Monsieur de la Péjaudie* (flûte et piano), 1924.

Opus 28 : *Deuxième Sonate pour violon et piano*, 1924.

Opus 29 : *Segovia* (pour guitare), 1925.

Opus 30 : *Sérénade* (pour flûte, harpe, violon, alto, violoncelle), 1925.

Sans nº d'op. : *Duo pour basson et violoncelle ou contrebasse*, 1925.

Sans nº d'op. : *Bardit des Francs* (Chateaubriand) : chœur pour quatre voix d'hommes a cappella et cuivres, 1926.

Opus 31-32 : *Odes anacréontiques* (traduction Leconte de Lisle) : *Odes XVI* (sur lui-même) ; *XIX* (qu'il faut boire) ; *XX* (sur une jeune fille) ; *XXVI* (sur lui-même) ; *XXXIV* (sur une jeune fille) ; *XLIV* (sur un songe) (chant et piano), 1926.

Opus 33 : *Suite en fa : Prélude — Sarabande — Gigue* (pour orchestre), 1926.

Opus 34 : *Concert* (pour petit orchestre), 1926-1927.

Sans nº d'op. : *Sarabande* pour l'*Eventail de Jeanne* (ballet), 1927.

Opus 35 : *Deux poèmes chinois* (H.-P. Roché d'après Giles) : *Des fleurs font une broderie — Réponse d'une épouse sage* (chant et piano), 1927.

Opus 36 : *Concerto pour piano et orchestre*, 1927.

Sans nº d'op. : *Deux vocalises* (chant et piano), 1927-1928.

Sans nº d'op. : *Aria* (d'après deuxième *Vocalise*) pour solo (bois ou cordes) avec accompagnement de piano ou d'orchestre, 1928.

Opus 37 : *Psaume LXXX pour ténor solo, chœurs et orchestre*, 1928.

Sans nº d'op. : *Chanson de terroir* (Champagne) : *O bon vin, où as-tu crû ?* (chant et piano), 1928.

Opus 38 : *Jazz dans la nuit* (chant et piano), 1928.

Opus 39 : *Petite Suite pour orchestre : Aubade — Pastorale — Mascarade*, 1929.

Opus 40 : *Deuxième Trio pour flûte, alto et violoncelle*, 1929.

Opus 41 : *Prélude et Fughetta pour orgue*, 1929.

Opus 42 : *Troisième Symphonie en sol mineur*, 1929-1930.

Opus 43 : *Bacchus et Ariane*, ballet en deux actes (A. Hermant), et *deux Suites symphoniques*, 1930.

Opus 44 : *A Flower given to my daughter* (J. Joyce) (chant et piano), 1931. *Deux Idylles : la Kerioklepte* (Théocrite) — *Pan aimait Ekhô* (Moskhos) (chant et piano), 1931.

Opus 45 : *Quatuor à cordes*, 1931-1932.

Opus 46 : *Prélude et fugue pour piano* (hommage à Bach), 1932, 1934.

Opus 47 : *Deux poèmes chinois* (H.-P. Roché d'après Giles) : *Favorite abandonnée — Vois, de belles filles* (chant et piano), 1932.

Opus 48 : *A glorious Day pour orchestre d'harmonie*, 1932.

Sans n° d'op. : *Le Testament de Tante Caroline :* opéra-bouffe en trois actes de Nino, et *Suite symphonique*, 1932-1933.

Opus 49 : *Trois pièces pour piano*, 1933.

Opus 50 : *Deux mélodies* (A. Chalupt) : *Cœur en péril — L'Heure du retour* (chant et piano), 1933-1934.

Sans n° d'op. : *Pipe in D major* (pipeau et piano), 1934.

Opus 51 : *Andante et Scherzo pour flûte et piano*, 1934.

Opus 52 : *Sinfonietta pour orchestre à cordes*, 1934.

Opus 53 : *Quatrième Symphonie en la majeur*, 1934.

Opus 54 : *Aeneas :* ballet un un acte avec chœurs (J. Weterings), 1935.

Opus 55 : *Deux mélodies* (G. Vill) : *Vieilles cartes — Si quelquefois tu pleures* (chant et piano), 1935.

Sans n° d'op. : *Prélude* du 2e acte du *14 Juillet*, drame de R. Rolland, 1936.

Opus 56 : *Rapsodie flamande pour orchestre*, 1936.

Opus 57 : *Concertino pour violoncelle et orchestre*, 1936.

Opus 58 : *Troisième Trio pour violon, alto et violoncelle*, 1937.

Opus 59. *Elpénor pour flûte et quatuor à cordes.*

Sans n° d'op. : *Quatrième Trio pour hautbois, clarinette et basson* (inachevé), 1937.

BIBLIOGRAPHIE

ÉCRITS DE ROUSSEL

Wagner et nos musiciens, opinion d'A. Roussel (La Grande Revue, 10 avril 1909).
Siegfried à la Monnaie (Art Moderne, Bruxelles, vers 1910).
Young French Composers (The Chesterian, Londres, octobre 1919).
Debussy et l'Ecole Moderne (L'Echo Musical, numéro spécial consacré à Debussy, novembre 1919).
Florent Schmitt (Monde Musical, 15 et 29 février 1920).
Quelques jeunes compositeurs français (Il Pianoforte, mars 1921).
Indtryk fra mit Ophold I Kobenhavn (Musik, Copenhague, avril 1923).
Souvenirs d'A. Roussel (Le Figaro).
Souvenirs d'A. Roussel (Cinquante ans de Musique Française, tome II, Librairie de France, 1925).
L'Orchestre futur (Modern Music, New York, novembre-décembre 1925).
Les vues de quelques compositeurs sur la musique contemporaine. Lettre d'A. Roussel (Monde Musical, 30 juin 1926).
Enquête sur le Jazz. Réponse d'A. Roussel (Paris-Midi, 1925), reproduit dans *Le Jazz*, un volume, 1926 (Ed. Cl. Aveline).
L'Inspiration, opinion d'A. Roussel (The Chesterian, janvier-février 1928).
Rozwazania o muzyce wspolezesny (Muzyka, Varsovie, 20 mars 1928).
Schubert the Symphonist (The Chesterian, novembre 1928). Fragments dans le Guide Musical (janvier 1929).
Enquête sur la musique de chambre. Réponse d'A. Roussel (Le Courrier Musical, 15 mars 1929).
Rousseliana, fragments d'écrits d'A. Roussel (Le Courrier Musical, 15 avril 1929).
Sur la musique de ballet (Le Mois, octobre 1931).
Excepts from a travel diary (The Chesterian, décembre 1931).
Jean Cartan (Revue Musicale, mai 1932).
L'évolution de la musique symphonique en France (Courrier de la Plata, 15 septembre 1935).
Hommage à Joseph Suk (Comœdia, 25 octobre 1935).
Savoir choisir (Le Point, préface pour le numéro consacré à la Musique, 1936).
Sur l'orientation de la musique moderne (Conférence à Mulhouse, 1936).
Comment j'ai écrit « Le Testament de la Tante Caroline » (Intransigeant, 24 février 1937).
La Musique à l'Ecole (La Page Musicale, 9 juillet 1937).

Note sur l'interprétation de la Deuxième Symphonie (op. 23). (Dans le catalogue de l'œuvre d'Albert Roussel. Editor, 1947.)
Note sur la mise en scène de Padmâvatî (id.).
Réflexions sur la Musique d'aujourd'hui (Dans R. Bernard : A. Roussel, La Colombe 1948).

ÉCRITS SUR ROUSSEL

Louis Vuillemin : *Albert Roussel et son œuvre* (Durand, 1924).
Arthur Hoérée : *Albert Roussel* (Rieder, 1938).
Norman Delmuth : *Albert Roussel* (United Music Publishers, London, 1947).
Robert Bernard : *Albert Roussel* (La Colombe, 1948).
Marc Pincherle : *Albert Roussel* (Kister, Genève, 1957).
G.-J. Aubry, M. Brillant, N. Boulanger, R. Chalupt, P.-O. Ferroud, Gil-Marchex, A. George, A. Hoérée, P. Le Flem, H. Prunières : *Albert Roussel* (La Revue Musicale, avril 1929 et mai 1929, deux numéros).
R. Bernard, A. Cortot, M. Emmanuel, G. Samazeuilh, C. Delvincourt, R. Dumesnil, C. Croiza, J. Weterings, Fred Goldbeck : *A la mémoire d'Albert Roussel* (La Revue Musicale, novembre 1937).
G.-Jean Aubry : *La Musique Française d'aujourd'hui* (Perrin, 1916).
R. Dumesnil : *La Musique contemporaine en France* (Deux volumes. A Colin, 1930).
R. Dumesnil : *Portraits de musiciens français* (Plon, 1938).
P. Landormy : *La Musique Française après Debussy* (Gallimard, 1943).
A. Cortot : *La Musique Française de piano*, t. III (P. U. F., 1944).
P. Dukas : *Ecrits sur la Musique* (Société d'Editions françaises et internationales, 1947).
E. Vuillermoz : *Histoire de la Musique* (Fayard, 1949).
Roland-Manuel : *Plaisir de la Musique*, t. III (Le Seuil, 1951).
P. Wolff : *La Musique contemporaine* (F. Nathan, 1954).
P. Collaer : *La Musique moderne* (Elsevier, 1955).
H. Jourdan-Morhange : *Mes amis musiciens* (Les Editeurs Français réunis, 1955).
H. Barraud : *La France et la Musique occidentale* (Gallimard, 1956).
R. Dumesnil : *L'aube du XXe siècle* (t. IV de l'*Histoire de la Musique* de J. Combarieu et R. Dumesnil. A. Colin, 1958).
Catalogue de l'œuvre d'Albert Roussel (Editor, Paris-Bruxelles, 1947).
Daniel Charles : *A. Roussel*, dans *Encyclopédie de la Musique*, t. III (Fasquelle, 1961).
P. Pittion : *La Musique et son histoire*, t. II (Editions Ouvrières, 1961).
J. Roy : *Présences contemporaines*. Musique Française (N E D, 1962).
C. Samuel : *Panorama de l'Art musical contemporain* (N R F, 1962).
R. Stricker : *Albert Roussel*, dans *La Musique*, t. II (Larousse, 1965).
A. Hoérée : *Albert Roussel* (Le Seuil, à paraître).

DISCOGRAPHIE

On a malheureusement vite fait le tour de la discographie de Roussel, tant celle-ci reste embryonnaire [1].

Une excellente anthologie de la musique de piano, à l'OISEAU-LYRE, groupe *Suite en fa dièse* op. 14, *Sonatine* op. 16 et *Trois pièces* op. 49, toutes bien interprétées par F. Petit (*OL* 50.221 et stéréo *SOL* 60.052).

En ce qui concerne les mélodies, Souzay, accompagné par J. Bonneau, a signé une gravure déjà ancienne mais en tous points excellente, chez LUMEN. C'est le récital le plus abondant puisqu'il comprend : *Le Jardin mouillé*, *Sarabande*, *Amoureux séparés*, *Cœur en péril*, *Light* et *Le Bachelier de Salamanque*. Un seul regret, pourquoi n'avoir pas suivi l'ordonnance chronologique de ces pages ? (*LUM. LD* 3.407).

Plus récemment, chez PHILIPS, au cours d'un récital intitulé : « Un siècle de Mélodies françaises », G. Souzay, accompagné par D. Baldwin, redonne *le Jardin mouillé* et *le Bachelier de Salamanque* (*L* 2.424 *L*. Stéréo 835.201 *LY*). A LA VOIX DE SON MAITRE, R. Crespin interprète, avec tout son talent, *Cœur en péril*, parmi d'autres mélodies de Schumann, Fauré, Canteloube et Sauguet (*CVA* 910).

Chez PATHÉ-MARCONI, dans la série *Voix Illustres*, un repiquage d'une gravure ancienne fait revivre la merveilleuse équipe P. Bernac-F. Poulenc. A son programme figurent deux mélodies de Roussel : *le Jardin mouillé* et *Cœur en péril* (*FALP* 50.036).

Signalons encore, pour être complets, dans un disque ancien intitulé *Chansons de France* et publié par LE CHANT DU MONDE, l'interprétation de *O bon vin, où as-tu crû ?* par X. Depraz accompagné au piano par H. Boschi (*LDM* 8.151) et dans un *Panorama de la Mélodie française de Berlioz à Ravel* chez ORPHÉE : *le Jardin mouillé* et *la Réponse d'une épouse sage* (50.171 et 50.172).

Concernant la Musique de chambre, il ne reste plus au catalogue, actuellement, qu'une version — au reste splendide — de l'*Impromptu* op. 21 pour harpe, au cours d'un récital de la grande L. Laskine chez ERATO (*ERA LDE* 3.232.

1. Cette Discographie tient compte des enregistrements publiés au 31 décembre 1966.

Stéréo *STE* 50.132) et chez ERATO également une non moins belle interprétation de la *Sérénade* op. 30 par le quintette Jamet (*ERA LDE* 3.173. La version stéréo n'est malheureusement plus au catalogue). L'OISEAU-LYRE donne une autre exécution de cette *Sérénade* par l'ensemble Melos de Londres (*OL* 50.217. Stéréo *SOL* 60.048). Signalons enfin chez RCA-VICTOR une exécution superbe de *Segovia* pour guitare par J. Bream (430.659. Stéréo 440.659).

La Musique symphonique tient un peu plus de place au catalogue.

Chez SUPRAPHON, un concert intitulé *Joyaux du XXe siècle*, comporte une interprétation délicate de la Suite extraite du *Festin de l'Araignée* par l'Orchestre Symphonique de Prague dirigé par Smetacek (*SUA* 10.479. Stéréo 50.479).

Chez COLUMBIA, deux disques, dus à l'Orchestre du Conservatoire, conduit par A. Cluytens, valent d'être signalés, le premier surtout (dont il faudra surveiller le pressage). Celui-ci comprend : Suite du *Festin de l'Araignée*, *Sinfonietta* et Deuxième Suite de *Bacchus et Ariane* (*FCX* 1.001. Stéréo *SAFX* 1.001). Le second groupe fort heureusement les troisièmes et quatrièmes *Symphonies* (*FCX* 1.056. Stéréo *SAFX* 1.056).

Chez ERATO, un autre couplage de ces mêmes troisième et quatrième *Symphonies* dans une interprétation fulgurante de Ch. Münch à la tête de l'Orchestre des Concerts Lamoureux, doit être chaudement recommandée (*LDE* 3.356. Stéréo *STE* 50.256). Il a d'ailleurs été justement couronné d'un grand prix de l'Académie du Disque Français, en même temps qu'une version non moins remarquable de la *Suite en fa* par le même chef et le même ensemble (*LDE* 3.378. Stéréo *STE* 50.278). Il nous semble que ces disques dominent de loin la discographie actuelle de Roussel et sont indispensables.

En ce qui concerne la deuxième Suite de *Bacchus et Ariane*, à côté de la version déjà signalée de Cluytens, on peut noter celle, assez décevante, d'I. Markevitch à la tête de l'Orchestre des Concerts Lamoureux à la DEUTSCHE GRAMMOPHON (618.594. Stéréo 138.073), et celle de Münch à la tête de l'Orchestre National, chez VÉGA (*C* 30 *A* 351. Stéréo *C* 30 *ST* 20.035). Fidèle à sa coutume, Münch coupe certains passages (huitième mesure du n° 108 à septième mesure du n° 113, et septième mesure du n° 117 à septième mesure du n° 128 de la partition), ce qui confère à la Suite plus de nerf et de force. Mais il n'atteint pas à la perfection de la vieille version (monaurale seulement et disparue du catalogue) qu'il avait enregistrée à la tête de l'Orchestre Symphonique de Boston, chez RCA (630.315). Une version toute récente, par l'Orchestre de Chicago dirigé par J. Martinon vient d'être publiée par RCA-VICTOR : elle nous semble à ce jour la meilleure (645.061, gravure universelle).

En dehors de cela, quelques pièces éparses : chez C. B. S., une interprétation de la Troisième *Symphonie* par l'Orchestre Philharmonique de New York dirigé par L. Bernstein, qui ne saurait être mise en concurrence avec les précédentes

(72.281. Stéréo *S* 72.281). Chez ERATO, la *Fanfare pour un Sacre païen*, au cours d'un concert intitulé *Fanfares de tous les temps*, par l'ensemble de cuivres de Paris dirigé par D.-F. Paillard (*LDE* 2.378. Stéréo *STE* 50.178). Enfin le *Prélude* pour le *14 Juillet* par la Musique des Gardiens de la Paix dirigée par Dondeyne au CHANT DU MONDE (*LDX* 8.197).

A côté des gravures disponibles, on peut en signaler d'autres, plus anciennes, malheureusement retirées du catalogue et qu'il n'est possible d'obtenir désormais qu'au gré des occasions.

Parmi les enregistrements d'avant-guerre, on aimerait voir repris par PATHÉ, dans sa collection « Gravures Illustres », d'une part l'émouvante version du *Festin de l'Araignée* dirigée par Roussel lui-même, avec un autographe vocal qui la rend sans prix (*Pathé X* 8.829 à 31), de l'autre, les non moins précieuses interprétations de mélodies par C. Croiza, accompagnée par Roussel lui-même : *Invocation* (*Columbia D* 15.187), *Light* (*Columbia D* 15.129), *Amoureux séparés, le Bachelier de Salamanque, A un jeune gentilhomme* (*Columbia D* 13.082), *Sarabande* (*Columbia D* 13.084) et *Jazz dans la nuit* (*Columbia LFX* 109). Il serait infiniment regrettable que des témoignages aussi précieux disparaissent.

Autrement plus récentes, des gravures de choix ont quitté le catalogue. En voici la liste :

— L'intégrale de la musique de piano par Lucette Descaves, dans une interprétation remarquable, en deux disques (VERSAILLES *MEDX* 12.011-12.012).

— Un *Hommage à Albert Roussel* infiniment précieux, chez DECCA. D'un côté il comportait un choix de mélodies merveilleusement chantées par F. Wend accompagnée par C. Verzieux au piano et C. Lardé à la flûte : *Odelette*, deux *Poèmes* de Ronsard, deux *Poèmes chinois* op. 35 (dont l'extraordinaire *Réponse d'une épouse sage*), deux *Idylles* et deux *Poèmes chinois* op. 47. De l'autre, l'*Impromptu* pour harpe (par P. Jamet), *Pipe in D major* et *Joueurs de flûte* (par C. Lardé et C. Verzieux), enfin *Segovia* (par J.-M. Sierra). Un des plus beaux disques qui aient été consacrés à Roussel (163.785).

— A LA BOITE A MUSIQUE, dans une gravure consacrée à Debussy et Roussel et faisant appel à trois interprètes prestigieux : J. Lancelot, J.-P. Rampal et R. Veyron-Lacroix, figuraient l'*Aria* n° 2 pour clarinette et piano, l'*Accueil des Muses*, *Joueurs de flûte* et l'*Andante et Scherzo* pour flûte et piano (*LD* 034).

— Chez ERATO, par P. Doukan et Th. Cochet, la fort belle Deuxième *Sonate* pour piano et violon (*LDE* 3.119). Chez ERATO aussi, mais plus ancien encore, un disque groupant, avec le *Trio* de Ravel, les deuxième et troisième *Trios* de Roussel, interprétés par le Trio Pasquier (*DP* 431). Chez CID, le deuxième *Trio* était groupé avec la *Sonate* pour flûte, alto, harpe et *Syrinx* de Debussy (*UAT* 273.588).

— Le *Quatuor* figurait à la Deutsche Grammophon dans une splendide interprétation du Quatuor Lowenguth (18.249).

— Aux Discophiles Français, une gravure fort ancienne donnait un programme de choix : *Sérénade*, *Divertissement*, *Sinfonietta* et *Concert* pour petit orchestre. Interprétation par L. Laskine, R. Veyron-Lacroix, le Trio Pasquier et le Quintette J.-P. Rampal ainsi que par l'Orchestre de chambre de la Sarre dirigé par K. Ristenpart (*DF* 148).

— Chez Decca, une version intégrale du ballet *le Festin de l'Araignée* était couplée avec *la Petite Suite* dans des exécutions plus remarquables sans doute par leur bonne volonté que par leur authenticité, d'E. Ansermet à la tête de l'Orchestre de la Suisse Romande (*LXT* 5.035).

— Chez Philips, l'Orchestre des Concerts Lamoureux, dirigé par P. Sacher, avait également publié un concert Roussel, avec le concours en soliste de L. Gousseau. Y figuraient : *Concerto* pour piano et orchestre, *Petite Suite*, *Concert* pour petit orchestre et *Sinfonietta* (*A* 00 251 *L*). L'interprétation n'était pas exceptionnelle, mais, vu le peu d'enregistrements consacrés à Roussel, on ne peut se montrer difficile ! Auparavant, Philips avait donné une version — un peu froide et sèche malheureusement et techniquement fort vieillie — des deux Suites de *Bacchus et Ariane* par le même Orchestre des Concerts Lamoureux dirigé par J. Martinon (*A* 00 748).

— Chez Columbia enfin, il y a longtemps également, un disque constituait un véritable Festival Roussel : *Psaume LXXX*, *Petite Suite*, *Sinfonietta* et *Bardit des Francs*, y étaient exécutés par l'Orchestre du Conservatoire dirigé par G. Tzipine, la Chorale de l'Université de Paris et M. Sénéchal en soliste (*FCX* 413).

Au terme de cette énumération, il serait vain de faire ressortir les lacunes criantes d'une telle discographie.

D'une part, des œuvres essentielles n'ont jamais été enregistrées : les *Evocations*, *Padmâvatî*, *Pour une Fête de Printemps*, la Deuxième *Symphonie* en si bémol, la *Naissance de la Lyre*, *Aeneas* et à des titres moindres : la *Rapsodie flamande* et le *Concertino* pour violoncelle.

Ensuite bien des œuvres ont disparu du catalogue actuel, réduit à quelques réussites, au vrai indiscutables.

Qu'il s'agisse de la musique de chambre ou de l'œuvre symphonique et lyrique, on a plus vite fait le tour de ce que nous possédons actuellement, que de ce qui nous fait défaut !

A une époque où les maisons d'édition, à force d'avoir multiplié les versions parallèles des mêmes œuvres, se voient heureusement contraintes d'envisager des orientations moins routinières, on doit souhaiter et l'on peut espérer que le sort injustement réservé à l'œuvre de Roussel finira par émouvoir et donnera lieu à une réhabilitation spectaculaire de ce maître.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

La couverture reproduit un extrait de la *Kérioklêpte*.

TABLE

ACHEVE D'IMPRIMER
LE 27 FEVRIER 1967
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE WALLON
A VICHY

D. L. : 1-1967. — Editeur : n° 1688. — Imprimeur : n° 1059.

Imprimé en France.

Grâce au livre de Dom Angelico Surchamp, Albert Roussel occupera la place de choix qui lui revient : celle de l'un des plus grands compositeurs français. Une biographie fervente et une analyse de l'œuvre si riche de l'auteur de la "Suite en Fa".

dans la même collection :

1. CHOSTAKOVITCH
2. PROKOFIEV
3. HAYDN
4. MONTEVERDI
5. LISZT
6. BEETHOVEN
7. POULENC
8. J.-S. BACH
9. TCHAIKOVSKI
10. CHOPIN
11. RAVEL
12. STRAUSS
13. BRUCKNER
14. BIZET
15. BRAHMS
16. SCHUMANN
17. SCHUBERT
18. STRAVINSKY
19. VIVALDI
20. MASSENET
21. MESSIAEN
22. SIBÉLIUS
23. DEBUSSY
24. VERDI
25. MOZART
26. MENOTTI
27. DE FALLA
28. FRANCK
29. DVORAK
30. HONEGGER
31. VILLA LOBOS
32. ROUSSEL
33. SAUGUET

